JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **WOLFGANG KELLER.**

FÜNFUNDDREISSIGSTER JAHRGANG.

MIT EINEM BILDE LEOS.

BERLIN SW. 46.

LANGENSCHEIDT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT).

1899.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.



Hel. u. Druck Meisenbach Riffarth & Co. Berlin.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.



Hel. u. Druck Meisenbach Riffarth & Co. Berlin.

Inhaltsverzeichnis.

Berichtigung zu Band XXXIV.

Seite 234, Z. 22 (Meleager I, 1, v. 3) lies

Soror nepotem, filium mater suum

Seite 237, Z. 27 (Z. 2 des Citats) lies

Quænam ista regio est horrida infelix, boue

Hier hat sich leider auch in der Verbesserung Seite 323 der Druckfehler bone für boue eingeschlichen.

Inhaltsverzeichnis.

Jahresbericht,

erstattet in der Generalversammlung am 22. April 1899.

In Vertretung des durch Krankheit am Erscheinen verhinderten Präsidenten, Geheimen Kommerzienrats Dr. Oechelhäuser, erstattete der erste Vizepräsident, General-Intendant von Vignau, der zahlreich besuchten, durch die Gegenwart Sr. Königl. Hoheit des Erbgroßherzogs von Sachsen ausgezeichneten Generalversammlung den Jahresbericht über das Jahr 1898. Das verflossene Jahr ist in verschiedenen Beziehungen von besonderer Bedeutung für die Gesellschaft gewesen. Zunächst ist die sehr erfreuliche Thatsache zu erwähnen, daß infolge einerseits der reichen Spenden, die derselben seitens einer größeren Zahl von Mitgliedern zugegangen sind, andererseits der Steigerung der Einnahmen sowohl aus den Mitgliederbeiträgen wie aus dem Verkaufe des Jahrbuchs das Gleichgewicht in den Einnahmen und Ausgaben hergestellt ist, und der Kassenbericht mit einem, wenn auch nur kleinen Mehr zu Gunsten der Gesellschaft abschließt. Den Mitgliedern, die auf unsere Bitte so bereitwillig eingegangen sind, sei hier der herzlichste Dank gesagt.

Der Bestand an Mitgliedern betrug am 31. Dezember 1898 225. Die Einnahme aus dem Verkauf des Jahrbuches betrug 2445 Mk. Dazu kamen als freiwillige Gaben 1264 Mk. Die Gesamteinnahme betrug 6741 Mk. Die Ausgaben beliefen sich auf 6716 Mk., so daß also ein Bestand von 25 Mk. verblieb. Es darf der wohlbegründeten Erwartung Ausdruck gegeben werden, daß die günstige Gestaltung des gesellschaftlichen Haushaltes sich andauernd erweisen und dadurch die Mög-

lichkeit geboten werden wird zu einer für die Zwecke der Gesellschaft verheißungsvollen Erweiterung ihrer Thätigkeit. Dank den Bemühungen des zweiten Vizepräsidenten, Professor Dr. Brandl, ist ein zunächst auf drei Jahre (1899—1901) berechneter Vertrag mit der Langenscheidt'schen Verlagsbuchhandlung in Berlin zustande gekommen, durch welchen dieser sehr angesehene Verlag die Herstellung des Jahrbuchs in der entgegenkommendsten Weise übernimmt. Es ist dem Vorstand Bedürfnis, auch an dieser Stelle sowohl Herrn Professor Brandl wie Herrn Carl Langenscheidt seinen Dank für ihre Bemühungen in dieser Sache auszusprechen.

Zugleich sei der Aufmerksamkeit unserer Mitglieder empfohlen, daß die Zahlung der durch Beschluß der vorjährigen Generalversammlung auf 10 Mark bemessenen Jahresbeiträge nunmehr an die Langenscheidt'sche Verlagshandlung Berlin SW. 46, Hallesche Straße 17, zu richten ist.

Einen tief bedauerten Verlust hat unsere Gesellschaft durch den am 30. Juni 1898 erfolgten Tod des Herrn Professor Dr. A. Leo erlitten. Im «Jahrbuch», das sein Bildnis schmückt, finden die Mitglieder eine von berufenster Seite verfaßte Würdigung unseres heimgegangenen Genossen und seiner großen Verdienste um die Gesellschaft, der er seit ihrem Bestehen angehört und deren Jahrbuch er 19 Jahre redigiert hat. Sein überaus warmes Interesse an der Gesellschaft, seine Sympathie für ihre Bestrebungen und Ziele hat Leo neben seiner schriftstellerischen Thätigkeit durch die vor einigen Jahren zum Besten der Bibliothek und des Jahrbuchs erfolgte Gründung der Elisabeth-Gertrud-Stiftung — so genannt zum Andenken an seine ihm im Tode vorausgegangene Tochter und Frau — und durch letztwillige Bestimmungen bezeugt. Kraft dieser ist der genannten Stiftung auf zehn Jahre nach seinem Ableben ein Jahresbeitrag von 500 Mk. zugesichert und für seine sehr umfangreiche Shakespeare-Bibliothek, mit dem Seminare für das Studium der englischen Sprache an der Universität zu Berlin, die Bibliothek unserer Gesellschaft zu Erben eingesetzt worden. Diese Bücher sind durch Herrn Professor Dr. Brandl übernommen, und unter dankenswerter Mitwirkung unseres Vorstandsmitgliedes, des Herrn Buchhändlers A. Cohn in Berlin, ist die Teilung bewirkt worden. Der Bestand unserer Bibliothek hat durch diesen an wertvollen Werken reichen Zuwachs eine sehr bedeutende Erweiterung erfahren. Infolge dessen hat auf Antrag des Bibliothekars, Herrn Geheimen Hofrats v. Bojanowsky, der Vorstand diesen

mit Aufstellung eines neuen Katalogs betraut, der im Herbst des Jahres zur Verteilung unter die Mitglieder gelangen wird.

Die Redaktion des Jahrbuches haben nach dem Ableben Leos Herr Professor Dr. Brandl, Berlin, und Herr Privatdozent Dr. Keller, Jena, übernommen. Unter ihrer Leitung wird das Jahrbuch sich in hervorragendem Maße als das Organ der Shakespeareforschung in ihren vielseitigen Verzweigungen in Deutschland bewähren.

Noch ist zu gedenken, daß Se. Königl. Hoheit der Großherzog Karl Alexander für die Aufführung von Werken Shakespeares im Großh. Hoftheater eine jedesmalige Abgabe von 3 Mk. an die Kasse der Gesellschaft verfügt hat; wir dürfen sicherlich in diesem dankbar empfundenen neuen Beweise des Wohlwollens unseres hohen Protektors ein günstiges Vorzeichen für unsere Bestrebungen sehen, auch an den anderen deutschen Theatern eine ähnliche Anerkennung für die Arbeiten unserer Gesellschaft, die ja auch für die Bühne von besonderer Bedeutung sind, zu erwirken, wie dies in sehr erfreulicher Weise, wenn auch in einer anderen Form, bereits seitens der General-Intendanz der Königlich Preußischen Hoftheater geschehen ist, die zunächst für die Shakespeare-Aufführungen auf Grund der Oechelhäuserschen Bearbeitungen eine feste Abgabe gewährt hat. Unser verehrter Herr Präsident hat diesen Betrag unserer Kasse überwiesen.

Seitens der Großherzoglich Sächsischen Staatsregierung ist unter Zustimmung des Landtags der Shakespeare-Gesellschaft die Befreiung von der Einkommensteuer gewährt worden. Dies Privilegium darf als ein dankbar begrüßtes neues Band gelten, das uns mit Weimar und seinem hohen Fürstenhause verknüpft. Unserm hohen Protektor, dem Großherzog Karl Alexander, sprach der Vorstand anläßlich des 80. Geburtstages des Fürsten am 24. Juni v. J. in einer Adresse aus, wie sehr die Gesellschaft die seit ihrem Bestehen stets bethätigte huldvolle Gesinnung würdigt.

Im Vorstande haben einige Veränderungen stattgefunden: an Stelle des heimgegangenen Dr. Leo ist Professor Dr. Bulthaupt in Bremen in denselben gewählt worden, ebenso Professor Dr. Schick in München, und für die Dauer seiner Thätigkeit als Redakteur des Jahrbuchs Privatdozent Dr. Keller in Jena. Die genannten Herren haben die Wahl angenommen.

Die Generalversammlung vom 22. April d. J. erfreute Professor Dr. Brandl durch einen geistvollen Vortrag über «Shakespeare

und seine Vorgänger», der in dem gegenwärtigen Bande des Jahrbuches veröffentlicht wird. Dem Schatzmeister Herrn Kommerzienrat Dr. Moritz wurde dankend Entlastung für die vorgelegte revidierte Jahresrechnung erteilt und Weimar wiederum für Abhaltung der nächsten Generalversammlung bestimmt.

Ein gemeinsames Festmahl im Erbprinzen vereinigte zahlreiche Mitglieder und Gäste am Nachmittag, während das Hoftheater durch eine Aufführung des «Cymbelin» in der Oechelhäuserschen Bearbeitung den Tag ehrte.

Shakespeares Vorgänger.

Festvortrag, gehalten auf der General-Versammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 22. April 1899.

Von

Alois Brandl.

Zu dem Vortrag, mit dem wir gewohnt sind, Shakespeares sichern Sterbetag und ungefähren Geburtstag alljährlich zu begehen, hat mir unser Vorsitzender diesmal mit dem ehrenden Auftrag zugleich das Thema gegeben, und zwar in der Überzeugung, daß das Erben und Lernen Shakespeares von älteren Dramatikern, sowie das Maß von Originalität, das er aus Eigenem hinzufügte, auch an dieser Stätte eine neue Behandlung erheische. Wohl kommt es dem in intimer Beschäftigung mit Shakespeare ergrauten Haupte unserer Gesellschaft zu, solche Anregung zu geben, und gerne folge ich dem Winke.

Indem ich diese Frage aber hier, in Weimar, anfasse, wo nicht bloß, wie in der Westminster Abtei, die Grabdenkmäler der nationalen Klassiker stehen, sondern ihre Lebensspuren und Arbeitsplätze, ja ihre Schatten uns umgeben, würde es mich engherzig dünken, unter Shakespeares Vorgängern nur die Geister zweiten und dritten Ranges zu verstehen, die unmittelbar vor ihm die Londoner Bühne beherrschten, die Kyd und Marlowe, Peele und Greene, Whetstone und Lilly; würdiger ist es, ihn mit seinesgleichen zusammen zu halten, wenn wir hiezu auch über das Mittelalter hinweg bis ins antike Athen zurückgehen müssen, zu Aeschylus, Sophokles und Euripides. Wir können dies um so eher thun, als wir dabei doch in der Familie bleiben; denn

von jenen Athenern geht eine Kette deutlicher Nachwirkungen herab zu Shakespeare, der nicht etwa ein vom Himmel gefallener Fremder, sondern ihr Enkel ist, nicht ein zweiter Erfinder, sondern ein Erneuerer der dramatischen Kunst; während das Theater der Inder oder der gelben Völker oder wo es sonst noch aus der Gemütsanlage des Menschen entsprang, in charakteristischer Sonderstellung fernab steht.

Allerdings giebt es eine Reihe Verschiedenheiten, die das Shakespearische oder romantische Drama vom altklassischen trennen; Verschiedenheiten, die seit Schlegels Tagen immer stärker ins Licht gerückt wurden, oft sogar, wie mich dünkt, in einseitiger Weise. Vor allem ist die Durchführung des Pathos in der antiken Tragödie, sowie der Lustigkeit in der Plautinischen und Terenzischen Komödie verschieden von dem gemischten Ton, der bei Shakespeare herrscht. Im «Prometheus», im «Ödipus», im «Herakles» giebt es keine Lustigmacher, wie es die Todtengräber im Hamlet sind, oder der Narr im Lear. Bei Plautus und Terenz fehlt es andererseits an einem so ernsthaft furchtbaren Charakter, wie es z. B. Shylock in der Shakespeareschen Komödie vom Kaufmann von Venedig ist, oder der eifersüchtige König im Wintermärchen. — Verschieden ist ferner der Punkt, wo der antike und der romantische Tragiker mit der Bühnendarstellung einsetzt. Aeschylus und seine Nachfolger bis zu Seneca, dem Römer der Nerozeit, lassen die Handlung auf der Bühne regelmäßig erst da beginnen, wo der Konflikt schon entstanden ist: Prometheus, sobald wir ihn erblicken, ist schon an den Kaukasus geschmiedet, Ödipus hat schon vor seinem Auftreten den Vater erschlagen und die Mutter geheiratet; darzustellen bleibt fast nur die Katastrophe. Shakespeare dagegen beginnt in der Regel vor dem Konflikt, zeigt uns die Liebe Romeos und Julias im Entstehen, läßt Hamlet vor unseren Augen das Racheamt übernehmen und Lear auf offener Bühne die wahrheitsliebende Tochter verstoßen. In der Komödie zwar pflegten auch Plautus und Terenz die Schürzung des Knotens mit vorzuführen, unterscheiden sich aber dafür in anderer Art von Shakespeare, indem sie die Wirkung mehr durch Intrigue als durch Charakterentwicklung erzielen; Shakespeare hingegen wirkt selbst in seiner possenhaftesten Komödie, in den Lustigen Weibern von Windsor, noch hauptsächlich durch den Charaktergegensatz zwischen dem eingebildeten Junker Falstaff und den einfachen, aber ganz klugen Bürgersfrauen. — Verschieden ist ferner die geringe Anzahl der Personen in der antiken Tragödie — welche Menschenschar andererseits auf Shakespeares Theaterzettel! die allgemeinere Art

der Charakterzeichnung — Shakespeare glänzt in der Anbringung individueller Züge; das bloße Erzählen der eigentlichen Geschehnisse, die uns Shakespeare immer sehen läßt; und die lyrische Ausbeutung jeder Situation durch den Chor, während Shakespeare fast jede Empfindung in Handlung umsetzt; endlich der Altar im Theater und das rituelle Element überhaupt, dem bei Shakespeare eine fast confessionslose, obwohl sittlich ernste Weltlichkeit entspricht. Und da aus der letztgenannten Eigentümlichkeit der antiken Bühne mehr oder minder auch die vorhergenannten erwachsen sind, bildete sich die Meinung, man habe es mit zwei von Grund aus verschiedenen Systemen zu thun. Je deutlicher sich überdies zeigte, daß Shakespeare nie einen griechischen Dramatiker gelesen hat, daß ihm aber wohl eine riesige Litteratur geistlicher und moralischer Spiele — unleugbare Früchte des Mittelalters — vorlag, desto weiter und brückenloser stellte sich die Kluft zwischen Sophokles und Shakespeare dar.

Gegen diese herkömmliche Auffassung ist aber vieles einzuwenden.

Zunächst sind die angeführten Unterschiede, obwohl stark, nicht so absoluter Natur, wie man sie zu schildern pflegt. Es giebt auch bei den Alten heroische Dramen, die nicht tragisch, sondern glücklich enden, also die strenge Sonderung von Trauerspiel und Lustspiel durchbrechen; so die «Eumeniden» des Aeschylus — da wird der Muttermord des Orest gesühnt; oder «Ödipus auf Kolonos» von Sophokles — da findet der Vatermörder Begnadigung; oder die Spiele des Euripides, die vom Wiederfinden verlorener Familienglieder handeln, «Alkestis», «Ion», «Helena»: diese hätte man im London Shakespeares ebenso Komödien genannt wie etwa den Kaufmann von Venedig oder das Wintermärchen. Andererseits kann man auch bei Shakespeare Tragödien nennen, denen der Einschlag des Komischen abgeht, besonders Richard III. — da fehlt der Clown ganz; und Othello — da hat er nur einige verunglückte, im Theater meist übergangene Verse zu sprechen. — Zugleich entbehren die heiteren Dramen der Alten durchaus nicht immer der ernsten Elemente; in den «Captivi» hat Plautus sogar ein Rührstück geliefert, und in der «Cistellaria» ging er bis zum Versuch des Selbstmords auf der Bühne. Andererseits: wo bleibt der Ernst in den Shakespearischen Lustspielen Verlorene Liebesmüh oder Lustige Weiber von Windsor? — Was ferner die Gepflogenheit der antiken Tragöden betrifft, den Anfang der Handlung als gegeben vorauszusetzen und ihn hinterdrein durch Erzählung nachzuholen, so brachte die Anlage der

Cyklen beachtenswerte Ausnahmen mit sich: «Iphigenie auf Aulis» war doch eine ausführliche Darstellung des Konflikts in Agamemnons Familie, aus dem die Ermordung des Agamemnon durch die empörte Mutter Klytämnestra im nächsten Stück des Cyklus fließt; daraus wieder ergab sich als drittes Stück der Muttermord des Orestes, und dieser zog schließlich die Entsühnung des Orestes durch «Iphigenie auf Tauris» als Schlußstück nach sich. Mit einer ähnlichen Anbahnung des Konflikts hat sich auch Shakespeare in Richard III. begnügt, wo der Held, sobald der Vorhang aufgeht, mit seinen Entschlüssen schon fertig dasteht — wie er geworden ist, zeigt das vorausgehende Stück des Cyklus: Heinrich VI. Teil III. In Antonius und Kleopatra hat sich ebenfalls das Liebespaar schon vor der ersten Scene gefunden, und doch fehlt es hier sogar an einem Vorspiel. — Wenn man des weitern oft hört, den alten Tragikern sei detaillierte Charakterzeichnung fremd gewesen, so sind dagegen namentlich die Familienscenen des Euripides ins Feld zu führen, bei dem man oft den Eindruck hat, er würde, wenn er nur die Kultuselemente abstreifen könnte, fast wie ein Moderner schreiben. Euripides steht überhaupt dem romantischen Drama innerlich weit näher als sein deklamatorischer Nachahmer Seneca, trotzdem letzterer um Jahrhunderte näher an die Zeit des großen Engländers herabreicht. — Kurz, die Unterschiede zwischen den griechischen Tragikern und Shakespeare sind mehr oder minder relative, und Ansätze zu einer Weiterentwicklung im romantischen Sinne sind schon im Altertum mehrfach zu erkennen.

Neben den so auf das Maß zurückgeführten Verschiedenheiten sind aber auch mancherlei Übereinstimmungen nicht zu vergessen. Gemeinsam ist den Griechen und Shakespeare die Auffassung des Tragischen, als einer über das Gewöhnliche so hoch hinausgehenden Lebensführung, daß der Held dadurch auf Erden unmöglich wird; das ist um so bedeutsamer, als man Tragik in diesem Sinn in den Passions- und Moralspielen des 14. bis 16. Jahrhunderts vergebens sucht; sie paßt nicht einmal auf Christus, da der Gottmensch nicht mit menschlichem Maße zu messen ist und nach seinem Opfertod erst recht wieder auf die Erde zurückkehrt. — Zugleich sehen sich manche Einzelfiguren in den beiden dramatischen Schulen auffallend ähnlich. Klytämnestra, Rächerin eines verlorenen Kindes und zugleich Buhlerin, hat eine Verwandte an der Gothenkönigin Tamora in Shakespeares Erstlingstragödie Titus Andronicus, die den als Opfer getödteten Sohn an Titus blutig ahndet und ihren Gatten mit

Hilfe des Mohren Aaron betrügt. Orestes, der an Mutter und Stiefvater den Mord des Vaters rächen soll, hat diese Aufgabe so ziemlich mit Hamlet gemein. An den gefallenen König Ödipus, wie er, behütet nur von der treuen Tochter Antigone, im Elend dahinzieht, kann wohl das Schicksal Lears und Cordelias erinnern, besonders im Schlußakt, wo die beiden nach der verlorenen Schlacht im tiefsten Unglück abgehen. Ein freundlicheres Bild: die Alkestis des Euripides, die aus der Unterwelt zurück gebracht und dem trauernden Gatten zuerst verschleiert gezeigt, dann enthüllt und beglückend wieder in die Arme geführt wird, hat bei Shakespeare eine Parallelgestalt an Hermione, der scheinbaren Statue im Wintermärchen. Eine komische Figur: Pyrgopolinikes, der großsprecherische Soldat des Plautus, mit seinem Parasiten und seinen Liebesanschlägen nimmt sich ganz wie ein Vorläufer des Falstaff aus. — Endlich stimmen mancherlei Kunstmittel der Scenenführung merkwürdig überein. Der Wechsel einzeiliger Rede und Gegenrede (Stichomythie), wie ihn die Alten in erregten Scenen gerne gebrauchten, ist auch Shakespeare geläufig, z. B. in der Werbescene zwischen Richard III. und Anna. Desgleichen die Geistererscheinungen; die tragischen Vorankündigungen; selbst so kleine Einzelheiten wie die spannende Einkleidung eines Botenberichts, indem man den Boten zuerst etwas Mißverständliches andeuten und dann erst mit der Wahrheit herausfahren läßt: so meldet die Amme in Romeo und Julia ihrer Herrin ihn todt — den Romeo? fahr wohl, Welt! — nein, den Tybalt, bloß den Vetter. Daß alle diese Übereinstimmungen in Dingen, die wir in den mittelalterlichen Spielen noch missen und in modernen Dramen nicht mehr gewöhnt sind, auf bloßem Zufall beruhen, ist von vornherein nicht anzunehmen.

Man kann aber auch manche Fäden verfolgen, die sich von Aeschylus und Sophokles zu Shakespeare herabziehen, besonders seitdem die Schuldramen des sechzehnten Jahrhunderts ans Licht gezogen sind; denn hauptsächlich diese waren die Vermittler.

In der Tragödie sind hier zwei bisher wenig beachtete Männer zu nennen, die durch ihre lateinischen Stücke mehrere Charaktertypen und viel von der Kunstform der Griechen nach England brachten: der Schotte Buchanan und der Londoner Grimald.

George Buchanan, der spätere Geschichtschreiber Schottlands und ein Hauptankläger der Maria Stuart, begann in den Jahren 1540—43, während er als heimatsflüchtiger Protestant in Bordeaux Schulmeisterdienste that, also auf romanischem Boden, den

Euripides im damaligen Idiom aller Gebildeten, in lateinischer Sprache, nachzuahmen. Nach dem Muster der «Iphigenie in Aulis» dramatisierte er die Geschichte des jüdischen Richters Jephtha, der, wie Agamemnon, die eigene Tochter — bei Buchanan Iphis genannt — dem Gemeinwohl opfert; Jephtha hat nämlich vor der Schlacht gelobt, im Fall des Sieges das erste menschliche Wesen, das ihm bei der Heimkehr entgegentreten würde, dem Herrn zu schlachten, und das war gerade seine Tochter. Zu den biblischen Personen hat Buchanan die Rolle der Mutter hinzu erfunden, die sich für ihre Tochter verzweifelt wehrt, ähnlich wie Klytämnestra: dies ein Hauptbeweis für seine Anlehnung an Euripides. Hiemit waren zwei tragische Typen nachgeschaffen, die den englischen Mysterien und Moralspielen fehlten, fortan aber bei den Dramatikern häufig wiederkehren, bis zu Shakespeare; nämlich die edle Dulderin und die wilde Rächerin. Ihr Eindruck wurde noch verstärkt durch zwei direkte Übersetzungen Euripideischer Stücke ins Lateinische, die Buchanan folgen ließ: der «Alkestis» und der «Medea»; Alkestis ist ja, wie Iphigenie und Jephthas Tochter, bereit, ihr Leben für einen hohen Zweck hinzugeben, freilich nicht für einen politischen, sondern für das Leben des Gatten; und Medea ist, wie Klytämnestra, leidenschaftlich auf Rache bedacht, nur ohne deren Sinnlichkeit und dafür dämonischer. Noch ein Tragödienweib ging aus Buchanans Hand hervor: die sinnliche Herodias in seinem letzten Originalstück «Johannes Baptista»; sie treibt durch ihre Lüste den reinsten Mann, den Vorläufer Christi, in blutiges Verderben und gleicht insofern der Phädra, die sich zuerst in Sehnsucht nach ihrem Stiefsohn Hippolytus verzehrt und dann, vom keuschen zurückgewiesen, ihn sterbend verleumdet, sodaß er verbannt, verflucht, vernichtet wird. Diese Stücke fanden in England vielfache Beachtung, schon wegen der protestantischen Tendenz ihres Verfassers, der nicht umsonst einen altbiblischen Stoff und die Tyrannei des Herodes gegen den Verkünder des gereinigten Gottesworts gewählt hatte. Durch solche Gestalten aber bekam man an der Themse ein Gefühl für das tragische Temperament überhaupt.

Nikolaus Grimald war für die Einbürgerung der antiken Tragödienform bedeutsam. Er schrieb ebenfalls einen «Johannes der Täufer», genannt «Archipropheta», gegen 1547; wohl im Hinblick auf Heinrich VIII., der damals seine Tyrannei wieder gegen die Reformatoren gewendet hatte. Das hohe Pathos der alten Tragödie behielt er vielfach bei, machte es aber seinen Landsleuten erträglicher durch einen komischen Einschlag, durch Beifügung des witzigen

Hofnarren Gelasinus. Er bewahrte den Chor, kam aber der Schaulust englischer Zuseher entgegen, indem er mehrere Chöre anbrachte, von Kriegern, Zechern und Plebejern. Seine Charakterzeichnung ist meist noch von antikisierender Allgemeinheit, doch hat er seinem Buhlenpaar Herodes und Herodias bereits ein individuell gehaltenes Liebeslied in den Mund gelegt. Aufnehmen heißt in der Kunstgeschichte immer Nachahmen mit Änderung, mit Nationalisierung, mit Anpassung an heimische Sitte, Gefühlsweise und Tradition. Gerade die Änderungen, die sich Grimald an der Technik der Alten erlaubte, haben ihn zu einem besonders fruchtbaren Lehrmeister für seine Landsleute gemacht.

Dem Auftreten der lateinischen Tragöden Buchanan und Grimald folgte die englische Übersetzung des Seneca (1559—81), der als letzter antiker Schüler des Sophokles und Euripides nochmals deren Haupttypen mit rhetorischer Wucht nachgebildet hatte und hiemit in der englischen Volkssprache allgemein zugänglich wurde. Zugleich ging es an die selbständige Abfassung englischer Trauerspiele. Hier stoßen wir auf die Männer, die man gewöhnlich als Shakespeares Vorgänger bezeichnet. Ihre Produktion reicht vom Regierungsantritt der Elisabeth bis in die Mitte der neunziger Jahre herab, ihre Zahl ist beträchtlich, ihre Namen aber bei uns ohne Klang, mit einziger Ausnahme dessen von Marlowe, dem ersten Dramatiker der Faustsage; ich beschränke mich daher auf eine Übersicht ihrer Wirksamkeit und auf Beispiele, wobei es sich wieder empfiehlt, die scenische Technik von den Charaktertypen zu sondern.

Die Scenenführung wurde in jenen englischen Tragödien, die für den Hof geschrieben wurden, nur mäßig nationalisiert; am fühlbarsten dadurch, daß jetzt auch der Konfliktsursprung auf der Bühne gezeigt wurde. So im ältesten Stück dieser Art, das sich erhalten hat, in «Ferrex und Porrex»: wir sehen, wie sich die beiden Brüder herrschsüchtig entzweien, sich selbst, ihren Eltern und ihrem Reiche zum Verderben (1561). Kühner abzuweichen erlaubte man sich in der Produktion für das Volkstheater. «Appius und Virginia» ist hiefür der früheste Beleg (gegen 1567). Die Wahl der Fabel erinnert wieder an Iphigenie und Jephthas Tochter: Virginia ist eine edle Dulderin, die gerne aus der Hand des Vaters den Tod empfängt, da es sich um einen sittlichen Zweck handelt, um die Sühnung ihrer Ehre am verbrecherischen Richter Appius. Aber das Stück verzichtet nicht bloß auf das durchgängige Pathos, durch Einführung eines Schalknarren, wie bei Grimald, sondern auch auf den Chor; und es führt

die Hauptthat auf offener Bühne vor — wir sehen den Dolch des Vaters sich in die Brust der Tochter senken: eine wichtige Konzession an die durch die Passionsspiele genährte Schaulust. In einer zweiten Volkstragödie, im «Orestes» von 1567, wurde Aegisthus vor den Augen der Zuschauer und der Klytämnestra gehängt; diese greuliche Procedur hinderte aber den Dichter keineswegs, das Stück mit einer Verlobung des Orestes zu schließen, so daß man den Eindruck einer rohen Tragikomödie erhält. Auch die laxe Kompositionsweise der Passionsspiele wurde übernommen, Geschehnis an Geschehnis ohne planmäßige Abstufung gereiht und so der Historienstil entwickelt, wie er noch z. B. in Marlowes «Faustus» und Shakespeares Königsdramen vorliegt. Die Nationalisierung führte für eine Weile fast zu einer Auflösung kunstmäßiger Ordnung — so viel Spielraum wurde der Eigenart des Autors oder seiner Quelle eingeräumt.

Die Charaktertypen des Altertums lassen sich in diesen Stücken oft durch drei und vier Glieder verfolgen, wobei sich ebenfalls ein Prozeß wachsender Aneignung zeigt, wesentlich unterstützt durch die Einflüsse von Chroniken und Novellen.

Klytämnestra wurde im «Orestes» von 1567 direkt auf die Bühne gebracht, doch mit solchen Anspielungen, daß man bei ihr an Maria Stuart denken mußte, die gerade in jenem Jahr den Gatten angeblich durch den Buhlen weggeräumt und sicherlich den Buhlen geheiratet hatte. Zwanzig Jahre später, als das Haupt der Schottenkönigin fiel, brachte man den Typus der Klytämnestra wieder und mehrfach auf die Bühne, jetzt in freierer Umgestaltung: im Urhamlet als die Dänenkönigin, die den Mörder des Gatten geheiratet und vom Sohne Rache zu fürchten hat; in «Arthurs Unglück» als dessen Frau Guenevera, Ehebrecherin mit dem throngierigen Mordred; in Marlowes «Eduard II.» als die englische Königin Isabella, die, vom Gatten schwer gekränkt, mit einem Liebhaber ihn ermorden hilft und dafür vom Sohn vor Gericht gestellt wird; in Shakespeares Titus Andronicus als die Gothenkönigin Tamora, wie bereits gesagt, so daß diese Übereinstimmung zwischen den Alten und Shakespeare durch dessen englische Vorgänger hinreichend vermittelt erscheint.

Der Typus der edlen Dulderin, die durch den Vater dem Tode verfällt, wird jetzt durch die Novellen so umgebildet, daß sie sich regelmäßig für die Liebe opfert. So handelt Bellimperia in Kyds «Spanischer Tragödie»: sie rächt den gemordeten Bräutigam und läßt sich dann, nach vollzogener Lebensaufgabe, durch dessen Vater erstechen. Abigail, einige Jahre später, in Marlowes «Jude von Malta»,

wird, nachdem sie sich aus enttäuschter Liebe ins Kloster geflüchtet, durch den eigenen Vater vergiftet, damit sie seine Unthaten nicht verraten kann: eine weiter abweichende Fassung. Auch der junge Shakespeare hat noch einen verwandten Stoff gewählt, in Romeo und Julia, wo die Heldin durch die Rauheit des Vaters, allerdings sehr gegen dessen Willen, in den Tod getrieben wird; hier ist auch die Erzählung, der sich Shakespeare anschloß, vorhanden, und man kann beobachten, wie sie den traditionellen Typus umänderte. Als noch entferntere Verwandte folgen später Ophelia und Cordelia. Je reifer Shakespeare wird, desto mehr verwischen sich unter seinen Händen die alten stehenden Gruppierungen.

Unter den männlichen Typen aus dem Altertum ist der des Herakles der hervorragendste. Herakles kann als das Vorbild des Übermenschen in der Tragödie der Elisabethperiode bezeichnet werden. Nach den antiken Darstellungen überwindet er zuerst alle Gegner; dann tötet er in einem Wutanfall, den Juno über ihn verhängt, auch sein eigen Weib und seine Kinder; endlich bricht er, sobald er selbst — durch das Hemd des Nessus — sterben soll, in leidenschaftliche Vorwürfe gegen den Himmel aus. Alle drei Punkte wiederholen sich auf dem englischen Volkstheater zunächst in der Figur des Cambyses (gegen 1569): als unwiderstehlicher Eroberer — von Ägypten — tritt er auf; in rasendem Übermut bringt er unschuldige Kinder und sein eigenes Weib um; schließlich stirbt er selbst eines unnatürlichen Todes unter Verwünschungen. Ein zweiter Tragödiencharakter dieser Art, aber genialer ausgeprägt, war Marlowes Tamerlan: er ist ein Welteroberer im größten Stil; er läßt sich durch den Zorn hinreißen, seinen eigenen Sohn zu erschlagen; sobald er aber fühlt, daß er selbst sterben soll, will er gegen den Himmel Krieg führen, wobei die unmittelbare Anlehnung Marlowes an Senecas Tragödie vom sterbenden Herakles besonders deutlich wird. Bei Shakespeare finden wir die Figur gleich in seiner ersten Tragödie, als den römischen Feldherrn Titus Andronicus: zuerst sehen wir ihn als gewaltigen Besieger der Gothen; dann erschlägt er im Zorn seinen eigenen Sohn, was direkt an Marlowes Tamerlan gemahnt; sobald ihn aber selbst das Unglück ereilt, schießt er in ungeheuerlicher Empörung seine Pfeile gegen den Himmel ab. Als ein weiterer Übermensch, aber schon in mehr historischer Art, reiht sich, wenige Jahre später, Shakespeares Richard III. an, der anfangs auch eine Gewaltnatur mit unwiderstehlicher Kraft ist, dann seine Neffen und sein Weib umbringt und schließlich, in der letzten Nacht seines

Lebens, vor den Rachegeistern in Verzweiflung ausbricht. Ferner ab folgt Othello, der tapfere Kriegsmann und verblendete Mörder der Gattin, nach einer italienischen Novelle frei umgebildet. — Es war von fundamentaler Wichtigkeit für die Schaffensart Shakespeares, daß, als er zu dichten begann, der Aufsaugungsprozeß der alten Typen im lebhaftesten Fortgang war. Ein Jahrzehnt früher, und er hätte sie noch beträchtlich starrer, für individuelle Feinheit ungeeigneter gefunden, ungefähr wie es Marlowe erging; ein Jahrzehnt später, und er hätte sie schon so aufgelöst überkommen, daß seine Gestalten schwerlich mehr den Stich ins Typische und Allgemeine besäßen, den Coleridge mit Recht als einen Hauptvorzug an ihnen gerühmt hat.

Ähnlich wie auf dem Gebiet der Tragödie verhielt es sich im Wesentlichen auf dem der Komödie; freilich mit mancherlei Abweichungen, weil hier immer der Zusammenhang mit dem Leben ein engerer war.

Gleich die erste englische Komödie, die man wegen ihrer ausgearbeiteten Fabel und Charakterwirkung so nennen kann, trägt den Stempel der klassischen Tradition an der Stirne: sie handelt von einem Doppelgänger des Plautinischen Pyrgopolinikes, genannt Ralph Roister Doister, und hat wieder einen humanistischen Schulmeister, Nikolaus Udall, zum Verfasser. Zwar waren militärische Maulhelden schon in den Passionsspielen vorgekommen; so ein Offizier des Herodes, Watkin, der die Bethlehemitischen Kinder umbringen soll und dabei mit den Kunkeln der Mütter erschreckte Bekanntschaft macht. Aber daß sich der Prahlhans durch seine Liebesintrigue enthüllt, war zur Zeit des «Ralph Roister Doister», d. h. um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, in England neu; und daß ihm dabei ein Parasit zur Seite steht, war keineswegs aus heimischer Lebensgepflogenheit geschöpft: beides verrät den Einfluß des Plautus. Mit der Aufnahme der Figur begann aber auch ihre Nationalisierung. Roister Doister ist nicht in den syrischen Kriegen bekannt, wie sein Plautinischer Vorgänger, sondern in Calais, dem damaligen englischen Brückenkopf auf französischem Boden; seinen Kurtisanenumgang hat er mit Rücksicht auf englische Anstandsbegriffe aufgeben müssen; und die ehrliche Frau, der er so lange nachstellt, bis er Prügel bekommt, ist eine echte Londonerin geworden, die mit ihren Mägden spinnt und einen Kaufmann zum Bräutigam hat. — In den nächsten Jahrzehnten paßte sich der Typus noch mehr dem heimischen Leben und Geschmack an. Bei Lilly, im höfischen Lustspiel «Endymion» (1579—80), ist er geadelt worden, heißt Sir Thopas — nach einem

Chaucerischen Parodiehelden — und verbindet derbe Liebesgelüste mit einem Anhauch von irrender Ritterschaft, offenbar unter dem Einfluß der damaligen Romanlitteratur. Bei Shakespeare begegnet er gleich in einem der ersten Lustspiele, in Verlorener Liebesmüh, adelig wie bei Lilly, aber Sir Armado genannt, also ins Spanische übertragen, wie denn die Spanier nach dem Untergang der Armada überhaupt an der Themse viel Spott erfuhren. Später zog Shakespeare die Figur sogar in englisches Geschichts- und Bürgerleben hinein, als Falstaff, dessen Verwandtschaft mit dem Pyrgopolinikes der altrömischen Komödie sich also wieder durch die Vermittelung von Shakespeares Vorgängern erklärt.

Ein anderes Komödienmotiv, das in der antiken Dramatik ausgebildet wurde und große Beliebtheit genoß, dann auch bei den englischen Schuldramatikern Verwendung fand und durch diese zu Shakespeare kam, war das Wiederfinden verlorener Familienglieder. An der Themse finden wir es zuerst in einem Stück aus dem Jahr 1560, betitelt «Misogonus», das soll heißen, der übelgeratene, der verlorene Sohn. Misogonus ergiebt sich der Ausgelassenheit um so frecher, als er wähnt, er sei der einzige Sohn seines reichen Vaters und müsse dessen ganzes Gut erben. Aber unerwartet stellt sich ein älterer Sohn ein, der bisher verschollen war und jetzt der Haupterbe und der Trost des Vaters wird. Der Dichter schrieb unter dem Einfluß der römischen Komödie, speziell wohl des Terenz, aus dem auch die Lottergesellschaft des Misogonus stammt: der Haussklave, der Parasit, die Kurtisane. Aber der Schauplatz ist bereits in einen englischen Landedelsitz verwandelt, der Haussklave in einen Hofnarren, der Parasit in einen Pfarrer; und zugleich ist nach Art der heimischen Moralspiele das heitere Wiederfindungsmotiv mit einem ernsten, pädagogischen Problem, mit dem des verlorenen Sohnes, verknüpft. — In der Komödie der nächsten Jahrzehnte begegnet dann das Motiv wiederholt in hochromantischer Sphäre: fürstliche Familienglieder und Liebespaare verlieren sich und treffen sich wieder, abermals nach Art der Ritterromane. Shakespeare griff es zuerst in der jugendlichen Komödie der Irrungen auf. Da sind es Zwillingsbrüder von ganz gleichem Aussehen, die sich unter ergötzlichen Verwechslungen wiederfinden, was deutlich aus der Plautinischen Komödie der «Menaechmi» stammt, die Shakespeare wohl in einer noch erhaltenen Übersetzung benutzte. Obwohl er aber in diesem Fall ein antikes Muster fast unmittelbar bearbeitete, hat er es doch nach dem Geschmack seiner Landsleute umgewandelt, anständigere Sitten einge-

führt und das Ganze auf ein ernstes Problem gestellt: der alte Vater der Zwillingsbrüder muß sterben, wenn sie sich nicht rechtzeitig erkennen. Selbst eine verloren geglaubte Mutter ist hinzugefügt, um die Wiedervereinigung der Familie am Schluß noch rührender zu machen. Shakespeare war eben durch seine Vorgänger gewöhnt, den bürgerlichen Ton der altrömischen Komödie, den die Italiener seiner Zeit beizubehalten pflegten, in einen romantischen zu verwandeln. So wollten es die Zuschauer im Londoner Theater, und dadurch bewahrten sie ihre Dramendichter vor einem sklavischen Klassizismus, wie er dem französischen Theater durch Jahrhunderte übel anhaftete.

Demnach ist das Rätsel, wie Shakespeare, der nach dem glaubhaften Zeugnis von Ben Jonson wenig Latein und noch weniger Griechisch verstand, doch im Fahrwasser des antiken Dramas segeln konnte, einfach so zu lösen, daß seine englischen Vorgänger die Zwischenmänner waren. Diese haben wir uns fast ausnahmslos als Akademiker zu denken, die stets in den lateinischen, manchmal auch in den griechischen Theaterdichtern zu Hause waren, wie es ihnen als Schriftstellern der Renaissance ja zukam. Allmählich hatten sie sich der Spaß- und Schaulust ihres Publikums anbequemt, so daß sie zwei Dinge auf Shakespeare vererbten: klassische Traditionen und zugleich die Richtung auf originelles Umgestalten. Was er nicht durch sie, sondern direkt aus antiken Dramatikern lernte, dürfte sich auf einige Entlehnungen aus Seneca beschränkt haben, aus dem er im Titus Andronicus ein lateinisches Citat gibt, wie es scheint, nach dem Gedächtnis. Bei der gräßlichen Banketteinladung auf Kinderfleisch in diesem Jugendstück mag ihm Senecas «Thyest» vorgeschwebt haben; beim Wüten des Titus Andronicus, des Lear und des untergehenden Mark Anton gegen den Himmel die Verzweiflungsreden des «Herkules auf dem Öta»; bei der dämonischen Charakteranlage der Lady Macbeth die «Medea». Doch sind das Einzelheiten, die man sich alle wegdenken kann, ohne daß sich das Gesamtbild von Shakespeares Schaffen wesentlich ändert; und selbst bei diesen Einzelheiten ist es möglich, daß Shakespeare weniger die Tragödien des Seneca als die eng damit verwandten Erzählungen seines Lieblingsdichters Ovid vor Augen hatte. Aus Terenz citiert er auch einen Vers lateinisch,[1]) aber

[1]) Redime te captum quam queas minimo, Zähmung der Widerspenstigen A I, Sc. 1; vgl. Terenz, Eunuch A. I, Sc. 1, V. 30: Quid agas? nisi ut te redimas captum quam queas minimo.

in einer Weise, die uns verrät, daß er das Citat bloß aus einer Beispielsammlung in seiner Schulgrammatik schöpfte. Aus seiner eigenen Schulbildung wäre sein Verhältnis zur Dramenkunst des Altertums nicht ausreichend zu erklären; was er hierin von seinen heimischen Vorgängern erbte, war der weitaus größere Teil.

Insofern war Shakespeare ein Schüler. Aber ungerecht und unmethodisch wäre es, nicht ebenso kräftig zu betonen, was er für Förderung kraft seiner persönlichen Veranlagung hinzubrachte. Sehen wir doch, wie er nach einigen Jugendversuchen über alle seine Vorgänger hinaus fortschritt, in der Tragödie besonders seit Richard III., in der Komödie seit den Edelleuten von Verona, also etwa seit dem Jahre 1592—1593. Er verbesserte die ererbte Technik, so daß er eine Reihe Stücke, die erst wenige Jahre alt waren, bereits neu bearbeiten und durch seine Umdichtungen einfach aus dem Repertoire verdrängen konnte: Richard III., König Johann, Zähmung der Widerspenstigen, Kaufmann von Venedig, Hamlet, Lear u. a. Worin bestand dies individuelle Kunstverdienst?

Auf die Wurzel kommt man seinen eigentümlichen Vorzügen am ehesten, wenn man sagt, daß er wie kein anderer die Herzen auseinander zu falten wußte. Er versetzt sich und uns in das Gemüt seiner Personen, bis uns kein Winkel ihrer Seele mehr dunkel, kein Akt ihres Handelns mehr verwunderlich ist. Die Leidenschaft Richards III., und seine Kälte, und die Selbstheuchelei, die damit verbunden ist, wird bei ihm sichtbar und fühlbar. — Um so psychologisch zu wirken, fügte Shakespeare zu der Selbstschilderung der dramatischen Figuren, mit der sich seine Vorgänger, selbst Marlowe, oft begnügt hatten, die Schilderung durch andere systematisch hinzu; daher seine vielen Dienerscenen: durch den Mund der Diener deutet er den Charakter der Herren an. Ferner unterscheidet Shakespeare weit genauer das, was seine Charaktere vor Zeugen bekennen, von dem, was sie uns in Monologen über sich selber verraten. So zeichnet er zwei Seiten seines Richard III.: während die Londoner Bürger da sind, die ihn zum König wählen sollen, ist er ganz Bescheidenheit und Frömmigkeit, Bischof rechts und Bischof links, Gebetbuch in der Hand; kaum steht er wieder allein, fällt jeder gute Schein von ihm — der reine Gewaltmensch bleibt übrig, unmißdeutbar. Ja, Shakespeare enthüllt uns sogar die dunklen Stimmungen, die unter dem Bewußt-

sein in der Seele seiner Helden schlummern und im Schlummer des Bewußtseins unheimlich hervortreten. als Träume und Visionen; dadurch macht er uns auf eine dritte Seite seines Richard aufmerksam, auf sein lange unterdrücktes und schließlich desto mächtiger hervorbrechendes Gewissen, das weit mehr als irgend ein äußerer Gegner ihn zu Fall bringt. — Solch eindringende Charakterzeichnung aber forderte eine wohlgeordnete, stufenweise Anordnung. Der Moment, wo der Held sein Eigenartigstes thut, wo z. B. Richard III. den Thron besteigt oder Romeo Hochzeit hält, mußte nachdrücklich betont und in den Mittelpunkt gestellt werden. Knapp daneben gehörte das tragische Moment, das zu seinem Untergang führt; z. B. bei Richard III. das Mißtrauen gegen Buckingham, seinen Helfershelfer, der infolge dessen das Beispiel des Abfalls giebt; bei Romeo der Zornesausbruch, durch den Vater Capulet seine Tochter zur Heirat mit Paris zwingen will. Vor der Katastrophe war es geraten, ein Moment der letzten Spannung einzuschieben, um den Zuschauer nochmals aufatmen und auf guten Ausgang hoffen zu lassen, worauf dann der letzte Sturz mit frischer Kraft empfunden wird; z. B. bei Richard III. die Nachricht vom Mißglücken des Buckingham-Aufstandes, bei Romeo die Beseitigung des Paris als des verhängnisvollen Mitbewerbers. Dadurch kam in die reichere, verwickeltere Handlung, die Shakespeares englische Vorgänger gegenüber den antiken Dramen eingeführt hatten, ein kunstmäßiges Gefüge. Es war also ein zweifacher Fortschritt, den Shakespeare machte: in bezug auf die Charakterzeichnung — die hat er vertieft; und auf die Komposition — die hat er strenger gegliedert. Infolge dessen vermochte er auch die Kühnheit der Geschehnisse, die man im Theater der Elisabethzeit gewöhnt war, hinreichend vorzubereiten und durch Motivierung zu bewältigen. Das Schrecklichste und Rührendste, das bei Shakespeare vorgeht, findet uns fast immer gläubig gestimmt. Dabei hat er sich nicht einmal mit der Kühnheit begnügt, uns all das zu zeigen, was er von Geschehnissen in seinen Quellen vorfand; sondern oft hat er, im Vollgefühl seines Könnens, noch ergreifendere Gemütsdinge hinzuersonnen, z. B. den Wahnsinn des Lear und die Gewissensbisse der Lady Macbeth, hat also Furcht und Mitleid noch gesteigert, ohne doch in poetische Unwahrscheinlichkeit zu verfallen. Und damit uns die Wucht der Vorgänge andererseits nicht häßlich erscheine und lästig falle, wie es bei den modernen Realisten oft der Fall ist, ergötzt er uns zwischendurch durch romantische Farbenpracht, erhebt uns durch weise Ausblicke auf Menschenschicksal und Weltlauf,

erfrischt uns durch Humor: die Tragikomödie, in ihren Anfängen so vulgär, ist bei ihm zu einem Kunstprinzip geworden.

Indem aber Shakespeare auf solche Weise seine Stoffe hochherziger ausgestaltete, ergab sich mehr als einmal das merkwürdige Resultat, daß er auch selbständig auf Situationen verfiel, die uns wie klassische Reminiscenzen anmuten. So fand er von König Lear in allen seinen Quellen erzählt, daß dieser von Cordelia durch einen siegreichen Feldzug wieder in sein Reich eingesetzt wurde. Shakespeare aber sagte sich: die Charakterschönheit des Vaters und der Tochter tritt in glänzenderes Licht, wenn sie durch einen tragischen Ausgang erprobt wird; ließ sie daher geschlagen, gefangen und in den Kerker geschickt werden — Arm in Arm wanken sie miteinander hinaus: wer denkt nicht an Ödipus und Antigone? Nicht durch mittelbares Borgen, wie in den obgenannten Fällen, bei Orestes-Hamlet oder Pyrgopolinikes-Falstaff, sondern durch poetisches Eigenempfinden ist hier Shakespeare zu einer Sophokleischen Gruppe gelangt. — Ein ähnliches Beispiel bietet die Schlußscene im Wintermärchen. Shakespeare hat hier, wieder unabhängig von seiner Quelle, das Motiv eingefügt, daß der reuige König nicht bloß die verlorene Tochter Perdita und den böhmischen Gastfreund zurück erhält, sondern auch die tot geglaubte Gattin Hermione: als Statue wird sie ihm gezeigt, belebt sich, wandelt ihm zu verdoppelter Freude in die Arme. Die Scene gemahnt, wie schon gesagt, an die Alkestis des Euripides, die durch Herakles aus der Unterwelt geholt und erst im Schleier, dann in voller Leibhaftigkeit dem Gatten wieder zugebracht wird. Doch hat Shakespeare dabei nicht etwa, wie unhistorische Vergleichung raten möchte, von Euripides geborgt. Wir kennen vielmehr das unbedeutende englische Stück, aus dem er schöpfte: es kommt da ein gekränkter Liebhaber vor, der auf seinem angeblichen Grabe als Statue sitzt, von der Treue der das Grab besuchenden Geliebten sich überzeugt und dann wieder lebendig wird. Die Übereinstimmung entstand in diesem Fall einfach durch eine gleichartige Vortrefflichkeit der Phantasie, durch die elementare Verwandtschaft aller echten Poetennaturen, die sich ja manchmal über Jahrhunderte hinweg wundersam die Hand reichen.

Das Verhältnis Shakespeares zu seinen antiken und englischen Vorgängern läßt sich demnach etwa dahin zusammenfassen, daß er von den antiken — mit geringen Ausnahmen — das überkam, was die englischen bereits angenommen hatten; daß er dies Erbe des

Altertums nach der Gepflogenheit seiner Landsleute in freier, romantischer Weise weiter bildete; und daß er dabei durch dichterische Intuition manchmal klassischer im besten Sinne des Wortes wurde als seine gelehrten englischen Vorgänger durch Nachahmung. Geneigtheit zu lernen, nationale Selbständigkeit und persönliches Genie wirkten in ihm zusammen, um eine dramatische Kunst frischer Art zu erzeugen, die lebensreicher und uns sympathischer ist als die antike, daher auch von den klassischen Bühnendichtern unseres Volkes angenommen wurde, von unsern großen Weimaranern.

Jahresbericht,

erstattet in der Generalversammlung am 23. April 1898

von

Wilhelm Oechelhäuser.

Nach Begrüßung der zahlreich besuchten Generalversammlung erstattete der Vorsitzende einen kurzen Bericht über die im wesentlichen unverändert gebliebene äußere Lage der Gesellschaft und sprach zugleich die Hoffnung aus, das schon im letzten Berichte erwähnte Defizit im gesellschaftlichen Haushalt durch die vom Vorstand getroffenen Maßnahmen bald beseitigt und das Gleichgewicht der Einnahmen und Ausgaben dauernd hergestellt zu sehen. Sehr befriedigend sei auch im abgelaufenen Vereinsjahre die Entwickelung des Shakespeare-Kultus in der Litteratur, der Bühne und dem Volksleben fortgeschritten.

Nach den Mitteilungen des Schatzmeisters Dr. Moritz betrug am 31. Oktober 1897 die Zahl der Mitglieder (einschließlich 12 fürstlicher Persönlichkeiten) 230. Das Vermögen der Gesellschaft betrug am 1. Januar d. J. ℳ 19 115,90 und der Bestand der Elisabeth-Gertrudstiftung ℳ 2 640,40.

Herr Max Grube, Oberregisseur des Königl. Schauspielhauses in Berlin, hielt sodann den mit großem Beifall aufgenommenen Festvortrag: Shakespeare und die Bühnenkunst.[1])

---

[1]) Der Abdruck desselben ist bereits in dem im Jahre 1898 zur Ausgabe gelangten XXXIV. Band des Jahrbuchs erfolgt.

Neugewählt in den Vorstand wurde Herr Savits, Oberregisseur des Königl. Hoftheaters in München. Wiedergewählt für die nächste Amtsperiode wurden die Herren von Vignau, Suphan und Kluge.

Dem Schatzmeister Herrn Kommerzienrat Dr. Moritz wurde dankend Entlastung erteilt und Weimar zum Ort der nächsten Generalversammlung wiedergewählt.

Das Präsidium wurde in der nach der Generalversammlung abgehaltenen Vorstandssitzung in der letztjährigen Besetzung bestätigt, wonach Geh. Kommerzienrat Dr. Oechelhäuser als Präsident, Generalintendant von Vignau als erster und Professor Dr. Alois Brandl als zweiter Vizepräsident fungieren.

Richard II. Erster Teil.

Ein Drama aus Shakespeares Zeit.

Herausgegeben von

Wolfgang Keller.

Shakespeare war nicht der einzige Elisabethanische Dramatiker, der es sich zur Aufgabe machte, die Geschichte König Richards II. auf die Bühne zu bringen. Und es ist nicht verwunderlich, daß der Stoff, der so packend die Verderblichkeit der Günstlingswirtschaft, die Besiegung des irregeleiteten schwachen Herrschers durch Adel und Volk darstellte, auch andere Dichter gereizt hatte.

Wenn wir von dem ja eigentlich auch hierher gehörigen *Jack Straw* absehen, haben wir außer Shakespeares Stück noch drei andere über Richard II.: zwei davon kennen wir allerdings nur durch zeitgenössische Berichte.

Aus den Gerichtsverhandlungen im Prozeß gegen den Grafen Robert Essex wissen wir, daß es schon damals (1600) ein altes, seit längerer Zeit nicht mehr aufgeführtes Drama über diesen Stoff gab, das in der Entthronung des Königs gipfelte. Bekanntlich ließen die Verschworenen es sich am Vorabend der Rebellion zur Anfeuerung vorspielen. Vgl. *Centurie of Prayse* p. 35.

Eine andere[1]) Historie sah der Arzt und Astrologe Dr. Simon Forman am 30. April 1611 im Globetheater. In seinem Tagebuch hat er es ziemlich eingehend beschrieben. Es handelte von dem Aufstand unter Wat Tyler, von dem Vorgehen der Lords gegen des Königs Günstling, den Herzog von Irland, von der treulosen Ermordung des Herzogs von Gloucester und von den Bemühungen des

[1]) So nach *Clark-Wright*, *Clar. Press Series Rich. II.* p. V. Andere lassen die Frage nach der Identität der beiden Stücke offen.

Herzogs von Lancaster, seinem Sohn den Thron zu verschaffen. Vgl. *Centurie of Prayse* p. 97, *Transactions of the New Shaksp. Soc. 1875/76 Pt. II* p. 415.

Das dritte Stück über Richard II. neben Shakespeares Drama liegt hier vor uns. Trotzdem es Halliwell 1870 abgedruckt hatte, war es doch eigentlich unbekannt geblieben; wenigstens finde ich in den mir zugänglichen Litteraturgeschichten und Kommentaren zu Shakespeares Richard II. nirgends eine Erwähnung davon. Der Grund dafür ist, daß Halliwell die ganze Auflage auf elf Exemplare beschränkte, so daß nur ein paar Leute das Stück einsehen konnten.

Zu allem scheint man es in England sogar für eine Fälschung à la Ireland gehalten zu haben. In No. 2266 des Athenæum vom 1. April 1871 führt Halliwell an, es habe ihm ein Freund, der ein Exemplar seines Abdrucks besitze, eine Abhandlung zugesandt, die zu beweisen suche, daß es *a very close imitation of an old drama, but not the old drama itself* sei.

Ueberlieferung und Abdruck.

Die Handschrift Egerton 1994 des Britischen Museums enthält auf 349 Seiten eine Anzahl englischer Dramen[1]). Auf Fol. 161 des Sammelbandes beginnt ein Stück ohne Titel und Personenverzeichnis und ohne Schluß. Es scheinen also die beiden Deckelblätter vor der Vereinigung mit den übrigen Dramen unseres MS verloren gegangen zu sein. Das Format des ganzen Bandes ist Folio, das unseres Dramas jedoch ca. 4—5 Centimeter weniger hoch. Der Buchbinder war aber offenbar bestrebt, den Band einheitlich zu binden, und ließ deshalb abwechselnd oben oder unten den Raum, um den sich das MS unterscheidet, frei, so daß jetzt die Blätter unseres Stückes ganz ungleich groß aussehen, und man glauben könnte, es sei immer ein Stück abgeschnitten. Diese Idee des Buchbinders machte es natürlich nötig, den inneren Rand zu ersetzen, so daß über den ursprünglichen Band nichts mehr zu erfahren ist. Die HS unseres Dramas muß ihre Sonderexistenz längere Zeit geführt haben: darauf deuten die, im Gegensatz zu den übrigen Stücken, sehr stark abgestoßenen Ränder hin. Unser MS hat auch eine besondere Paginierung, und zwar begreifen die Zahlen je einen Bogen = 2 Foll. Ich beziehe

[1]) Im Ganzen 15. Mehrere davon sind von Bullen in seiner *Collection of Old Plays* gedruckt worden. Dort findet sich auch Näheres über die HS, sowie eine *kurze* Beschreibung der einzelnen Stücke, Vol. II, Appendix I, p. 417 ff.

mich aber im Folgenden nur auf die Paginierung des Sammelbandes Fol. 161 bis Fol. 185b.

Die etwas unschöne und manchmal nicht leicht zu lesende Schrift weist auf den Schluß des 16. oder den Anfang des 17. Jahrhunderts. Ein genauer Zeitpunkt läßt sich ja aus den Schriftzügen nur sehr ausnahmsweise feststellen. Das Alter des Schreibers ist dabei sicher nicht ohne großen Einfluß.

Unser MS ist unvollständig. Es bricht mit Fol. 185b ab. Aber die Behauptung von Bullen, *Old Plays II* 427, daß mehrere Blätter am Schluß fehlen, ist unrichtig. Vielmehr scheint das letzte, fehlende Blatt nur noch wenige Worte enthalten zu haben. Der Schluß der dramatischen Handlung ist erreicht, nur die Rede des clownischen Dieners Nimble ist noch nicht beendet. Wahrscheinlich ging eben vorne und rückwärts das Deckelblatt der HS verloren.

J. O. Halliwell hat unser Drama 1870 in 11 Exemplaren gedruckt unter dem Titel: '*A Tragedy of King Richard the Second, concluding with the Murder of the Duke of Gloucester at Calais. A Composition anterior to Shakespeare's Tragedy on the same Reign.*' Ein Exemplar befindet sich im Britischen Museum, ein anderes wird im Katalog der Huth Library angeführt. Der Herausgeber hat das Stück einfach abgedruckt, ohne Kommentar oder Einleitung, ja sogar ohne irgend ein Vorwort. Er modernisiert nicht die Orthographie, was gewiß verdienstvoll ist; er setzt auch keine Interpunktion ein, so daß der Leser ein genaues Bild der Handschrift erhalten könnte. Aber der Abdruck ist doch recht unsorgfältig: nicht nur werden Buchstaben und Wörter häufig falsch gelesen, sondern mehrere Male fehlt sogar ein ganzer Vers. Ein neuer Abdruck der Handschrift hat also sicher seine Berechtigung.

Schon der Umstand, daß wir hier ein Beispiel haben, wie ein nicht unbegabter Zeitgenosse Shakespeares einen Abschnitt der vaterländischen Geschichte, der auch dieser den Stoff zu einem seiner Königsdramen entnommen, dramatisch zu gestalten sucht, hat Anspruch auf ein Interesse, das auch durch die litterarhistorische und ästhetische Bedeutung des Stückes gerechtfertigt sein dürfte.

Allerdings spielt unser Drama in einer Periode, die der von Shakespeares Richard II. vorangeht. Die beiden Stücke stehen also in einem zeitlichen Verhältnis wie erster und zweiter Teil einer Historie. Ich bezeichne daher im Folgenden das hier abgedruckte Stück als «erster Teil Richards II.» oder kurz 1 R 2, zum Unterschiede von R 2, womit Shakespeares Richard II. angedeutet wird.

Stoff und Quellen.

1 R 2 behandelt die Regierung Richards II. vom Vorabend seiner Verheiratung mit Anna von Böhmen, Januar 1382, an bis zu einem Aufstand nach der Ermordung des Herzogs von Gloucester, September 1397. Dabei ist aber unser Dichter mit seinem Stoff höchst souverän umgegangen: er schob Ereignisse, die zeitlich sehr auseinander lagen, ganz zusammen, gestaltete Facta und Charaktere nach seinen Zwecken um, und stellte Kausalzusammenhänge her zwischen historischen Punkten, die absolut nichts mit einander zu thun hatten. So fällt Richards Vermählung mit Anna, 1383, bei ihm unmittelbar nach einem Mordversuch auf die Lords, von dem uns zum Jahre 1386 berichtet wird. Der Tod der Königin Anna, 1394, tritt bei ihm gleich nach der Verhaftung des Herzogs von Gloucester, 1397, ein und Tresilians Ende am Galgen, 1388, ist ihm die Sühne für die Ermordung Thomas Woodstock's, 1397.

In bezug auf diese freie Stoffbehandlung unterscheidet sich 1 R 2 merklich von Shakespeares Richard II.; eher läßt es sich hierin mit Marlowes Eduard II. vergleichen, der sich indes doch genauer an seine Quelle hält. Noch weniger Rücksicht auf ihre Gewährsmänner nehmen bekanntlich Peele und Greene.

Im Allgemeinen richtet sich unserer Dramatiker nach Holinshed; daneben kennt er aber auch Stow, dem er mehrere Einzelheiten entnimmt[1]). In der Schreibung von Namen wie Sheene, Plashey folgt er jenem, gegen des letzteren Shine und Pleshy. Neben den historischen kommen aber auch dramatische Quellen in Betracht, die vielfach modifizierend auf die Auffassung des Dichters eingewirkt haben. Weitere Veränderungen sind auf seine Tendenz und dramatische Technik im weitesten Sinne zurückzuführen. Doch bleibt immer noch ein Rest, und unter diesem ganz willkürliche Vertauschungen von Vornamen, falsche Zahlenangaben etc., die die Vermutung nahelegen, es habe dem Dichter bei der Ausarbeitung der Historie Holinsheds Chronik nicht mehr vorgelegen, so daß er sich auf sein Gedächtnis hätte verlassen müssen. Bemerkenswert ist übrigens, daß in dem Drama selbst eine Chronik zitiert wird (Akt II, Scene 1), und zwar werden drei Stellen, über Mortimers Hinrichtung, die Schlacht bei Poitiers und Richards Geburt, verlesen. Doch stimmen die auffallend genauen Zahlenangaben nicht mit den gedruckten englischen,

---

[1]) Die Gedichte des *Mirror for Magistrates* sind in 1 R 2 nicht benutzt.

französischen oder lateinischen Geschichtswerken überein[1]). Wir haben es also hier wohl mit einer Fiktion des Dichters zu thun.

Historische Quellen.

Zunächst ist noch hervorzuheben, daß die zwei Perioden, in die sich Richards Regierungszeit einteilen läßt, im Drama zusammengeschweißt sind. Dadurch wurde es nötig, manche Veränderungen in Bezug auf die Personen einzuführen. In der ersten Periode sind Richards Günstlinge Robert de Vere, Graf von Oxford, später Herzog von Irland, Michael de la Pole, Graf von Suffolk, und Alexander, Erzbischof von York; ihnen zur Seite steht der Lord Oberrichter Robert Tresilian. Auf der gegnerischen Partei sind Thomas Woodstock, Herzog von Gloucester, Richard Graf von Arundel, der Erzbischof von Canterbury, der Bischof von Ely. Die Herzöge von Lancaster und York stehen der ganzen Bewegung ziemlich teilnahmslos gegenüber; ja der erstere tritt selbst gegen Thomas Woodstock und Richard Arundel auf.

Erst nach der Ermordung des Herzogs von Gloucester erscheinen als Günstlinge des Königs die drei Ritter Thomas (Henry) Greene, John Bushy, William Bagot und der zum Lord Schatzmeister erhobene William Scroop. Jetzt erst treten die beiden Oheime Richards, die Herzöge von Lancaster und York, als Gegner des Königs auf. Dabei vermengt unser Dramatiker noch die Gestalten des Herzogs Johann (Gaunt) und seines Sohnes, des Herzogs Heinrich (Bolingbroke) von Lancaster. Von den Günstlingen der ersten Periode ist nur Robert Tresilian, von der damaligen Adelspartei der Herzog von Gloucester und der Graf von Arundel im Drama beibehalten.

Wir wollen jetzt der historischen Quelle für die einzelnen Ereignisse nachzugehen suchen.

Akt I, Scene 1: Die Günstlinge Richards — vielleicht mit seiner Zustimmung — haben versucht, bei einem Gastmahl die Lords zu vergiften. Dazu vgl. Holinsheds Bericht (Neudr. London 1807):

> Hol. II, p. 774: *Herevpon (as was said, whether trulie or otherwise, the lord knoweth) by a conspiracie begun betwixt the king and such as were most in fauour with him, it was deuised, that the duke of Glocester (as principall) and such other lords as fauored the knights and burgesses in their sute, against the earle of Suffolke, and were otherwise against the king in his demand of monie, should be willed to a supper in London, there to be murthered.*

---

[1]) Die Jahreszahlen sind falsch (1363 statt 1356 und 3. April 1365 statt 7. Januar 1367).

Daß dabei ein Karmelitermönch den Mord hätte verüben sollen, findet sich nicht in den Chroniken. Doch schob man im protestantischen England gern diese Rolle einem Mönche zu. Und thatsächlich war ja erst 1589 Heinrich III. in Frankreich der meuchlerischen Hand eines Dominikaners zum Opfer gefallen. Unter Richard II. trat 1383 ein Karmelitermönch gegen den Herzog von Lancaster auf:

Hol. II, p. 763: . . . *an Irish frier of the order of the Carmelites, being a bacheler in diuinitie, exhibited to the king a bill against the duke of Lancaster, charging him with heinous treasons.*

Dieser Mönch, heißt es 1 R 2: 5, 2, sei derselbe, der vorher den Mordversuch unternommen habe. Ihn habe der Herzog von Lancaster aus Rache grausam ermordet. (Vgl. Hol. a. a. O.)

Der Anschlag mißglückt, weil der Herzog von Gloucester davon erfährt — nach dem Drama, indem der Mönch ihm ein Geständniß ablegt.

Hol. II, p. 774: *But the duke comming by some meanes to vnderstand of this wicked practise, had no desire to take part of that supper, where such sharpe sauce was prouided, and withall gaue warning to the residue, that they likewise should not come there, but to content themselues with their owne suppers at their lodgings.*

Die Bürger von London, mit dem Mayor Exton an der Spitze, versichern den Herzog von Gloucester ihrer Ergebenheit.

Hol. a. a. O.: . . . . *but thorough the commendable constancie of Richard Exton that was maior this yeare, being mooued by the king for his furtherance therein, and denieng flatlie to consent to the death of such innocent persons, that heinous practise was omitted.*

Der Graf von Arundel hat einen großen Seesieg erfochten, '*full three score*' Schiffe erbeutet und so viel Wein nach England gebracht, daß eine Tonne köstlichen französischen Weins kaum eine Mark englischen Geldes wert war.

Hol. II, p. 778 f.: Richard Graf von Arundel, Admiral der englischen Flotte, kämpft 1387 gegen die Flamen . . . *there were taken of great and small to the number of an hundred vessels all fraught with wines* . . . . *they* . . . *returned with all their preie and booties, which being sold, and vttered abroad in the realme, made wine so plentifullie here in England, that it was sold for thirteene shillings four pence the tun and twentie shillings the best and choisest.* (Vgl. Stowe, p. 301 a.)

Akt I, Scene 3: Richard feiert seine Vermählung mit Anna von Böhmen, der Tochter des Kaisers.

Hol. II, p. 753: *the ladie Anne sister to the emperour Wenslaus.*
Stow, p. 295 a, Zeile 1: *Anne, the daughter of Veselaus King of Boheme.*

Der Dramatiker hat diese beiden Berichte kontaminiert. Auffällig ist dabei der volkstümliche Name Anne a Beame.

Durch die neue Königin ist der Damensattel in England eingeführt worden. Die Notiz findet sich bei Stow, Chronicle p. 295a, Zeile 12 (Ausg. London 1631):

> *Also noble women . . . . . rode on side saddles, after the example of the Queene who first brought that fashion into this land, for before women were vsed to ride astride like men.*

Der König hält die Schmeichler, die durch Verleumdung der Lords sich in seiner Gunst zu halten wissen, für seine wahren Freunde und ehrt sie, indem er ihnen den vornehmsten Platz anweist. Gegen die Lords dagegen wächst sein Haß und seine Eifersucht immer mehr. (Vgl. auch die folgende Scene.)

> Hol. II, p. 777 f.: *There increased therefore in the king an inward hatred, which he conceiued against the lords, these men putting into his eare, that he was like no king but rather resembled the shadow of one; saieng, it would come to passe that he should be able to doo nothing of himselfe, if the lords might inioy the authoritie which they had taken vpon them. The king gaue credit to these tales, and therefore had the lords in great gelousie, notwithstanding they were thought to be his most true and faithfull subiects, and the other craftie, deceitfull, and vntrustie; but such an affection had the king to them, that no informations, nor accusations, though neuer so manifestlie prooued, could bring them out of his fauour, in so much as at the feast of Christmasse next following (1387), he caused the earle of Suffolke to sit with him at his owne table, in robes accustomablie appointed for kings to weare, and not for meaner estates, which was much noted, and no little increased the enuie against him.*

Als die Lords den Günstlingen vorwerfen, daß sie das Reich zu Grunde richten, erzürnt der König über diese Reden und verläßt seine Oheime im Groll.

Die Quelle für diese Scene mag zum Teil ein Vorfall bilden, den Holinshed II, p. 784 erzählt:

> Der Herzog Thomas von Gloucester hat vor dem Bischof von London einen feierlichen Eid abgelegt, daß er nie etwas gegen die Person des Königs habe unternehmen wollen: nur gegen seinen Günstling, den Herzog von Irland, richten sich seine Bestrebungen.

The bishop comming to the king, made report of the duke of Glocesters protestation, confirmed with his oth, in such wise, as the king began somewhat to be persuaded that it was true. But when the earle of Suffolke [Michael de la Pole] perceiued that, fearing least the reconciliation of the king and the duke his vncle should turne to his vndooing, he began to speake against the duke, till the bishop bad him hold his peace; and told him that it nothing became him to speake at all. And when the earle asked why so; 'Bicause (said the bishop) thou wast in the last parlement condemned for an euill person, and one not worthie to liue, but onelie it pleaseth the king to shew thee fauour.' The king offended with the bishops presumptuous words, commanded him to depart & get him home to his church, who foorthwith departed, and declared to the duke of Glocester what he had heard and seene. Herevpon, the great misliking that had beene afore time betwixt the king and the lords, was now more vehementlie increased, the duke of Ireland, the earle of Suffolke, the archbishop of Yorke, the lord chiefe iustice Robert Trisilian, and others, still procuring, stirring, and confirming the kings heauie displeasure against the lords. Vgl. über die Scene Weiteres unten.

Akt II, Scene 1: Der König wird von den Günstlingen gegen seine Oheime aufgereizt; er selbst steigert sich so in seinen Haß hinein, daß er, als die Schmeichler den Tod der Lords verlangen, ihnen zustimmt. Später kommt der Herzog von York und sucht Richard milder gegen seine Oheime zu stimmen.

Die Grundlage dafür bildet eine Episode bei Holinshed II, p. 835:

The king by waie of complaint, shewed vnto him (sc. dem Grafen von St. Paul) *how stiffe the duke of Glocester was in hindering all such matters as he would haue go forward, not onlie seeking to haue the peace broken betwixt the realmes of England & France, but also procuring trouble at home, by stirring the people to rebellion. The earle of saint Paule hearing of this stout demeanor of the duke, told the king that it should be best to prouide in time against such mischeefs as might insue thereof, and that it was not to be suffered, that a subiect should behaue himselfe in such sort toward his prince. The king marking his woords, thought that he gaue him good and faithfull counsell, and therevpon determined to suppresse both the duke and other of his complices, and tooke more deligent regard to the saiengs & dooings of the duke than before he had doone. And as it commeth to passe that those which suspect anie euill, doo euer deeme the woorst; so he tooke euerie thing in euill part, insomuch that he complained of the duke vnto his brethren the dukes of Lancaster and Yorke, in that he should stand against him in all things and seeke his destruction, the death of his counsellors, and ouerthrow of his realme.*

The two dukes of Lancaster and Yorke to deliuer the kings mind of suspicion, made answer, that they were not ignorant, how their brother of Glocester, as a man sometime rash in woords, would speake oftentimes more than he could or would bring to effect, and the same proceeded of a faithfull hart, which he bare towards the king.

Akt II, Scene 2: Richard hat erfahren, daß er schon seit längerer Zeit seine Großjährigkeit erreicht hat. Er überrumpelt darauf seine Oheime mit einem Gleichniß und verlangt die volle Herrschaft über seine Länder und Abschaffung der Protektorschaft. Sobald die Lords darauf eingegangen sind, entläßt er sie alle aus ihren Ämtern, verbannt sie vom Hofe und setzt seine Günstlinge an ihre Stelle.

Der Vorgang wird von Holinshed in zwei Versionen erzählt:

Hol. II, p. 798 f.: *This yeare the king by counsell of some that were about him, called the nobles and great men of the realme togither and as they were set in the councell chamber staieng till he came: at length he entring into the same chamber, and taking his place to sit among them, demanded of them, of what age he was now? Whereto answer was made, that he was full twentie yeares old. Then (said he) I am of yeares sufficient to gouerne mine owne house and familie, and also my kingdome: for it seemeth aginst reason that the state of the meanest person within my kingdome should be better than mine. Euerie heire that is once come to the age of twentie years, is permitted, if his father be not liuing, to order his businesse himselfe: then that thing which is permitted to euerie other person of meane degree by law, why is the same denied vnto me? These words vttered he with the courage of a prince, not without the instigation and setting on of such as were about him, whose drift was by discountenancing others to procure preferment to themselues, abusing the kings tender years and greene wit, with ill counsell for their aduantage . . . .*

. . . . When the barons had hard the words of the king, being therewith astonied, they made answer, that there should be no right abridged from him, but that he might take vpon him the gouernment as of reason was due. Well said he, yee know that I haue beene a long time ruled by tutors, so as it hath not beene lawfull to me to doo anie thing, were it of neuer so small importance, without their consents. Now therefore I will, that they meddle no further with matters perteining to my gouernment, & after the maner of an heire come to lawfull age, I will call to my councell such as pleaseth me, and I will deale in mine owne businesse my selfe. And therefore I will first that the chancellor resigne to me his seale . . . .

He made also manie other new officers, remoouing the old, and vsed in all things his owne discretion and authoritie. The duke of Glocester, the earle of Warwike, & other honorable and worthie men, were discharged and put from the councell, and others placed in their roomes, such as pleased the king to appoint.

. . . The earle of Arundell likewise, vnto whome the gouernment of the parlement was committed, and the admeraltie of the sea, was remooued; . . . . In like sort dealt the king with the residue of his officers, saieng that he ought not to be inferior in degree & of lesse account than an other ordinarie heire whatsoeuer within the realme of England;

> *sith the law and custome of the realme of England auerreth, that euerie heire being in the gardianship of anie lord, when he is growne to be one and twentie yeares of age, ought presentlie to inioy the inheritance left him by his father, and is lawfullie to possesse his patrimonie, and freelie to dispose and order his owne goods and chattels to his liking. But now it is come to passe, that I thus manie yeares haue liued vnder your counsell and gouernement; and now first to God, secondlie to you, I giue manifold thanks, that you haue gouerned and supported me, mine inheritance, and my realme of England . . . . But now God hath so dealt for vs, that we are of full age, so that we are two and twentie yeares old at this present: and we require that we may freelie and at libertie from this time forward rule and gouerne both our selues and our inheritance: and we will haue our kingdome in our owne hands, and officers and seruitors of our owne appointing at our pleasure; secondlie, as shall seeme to vs more auaileable, by Gods grace, to elect, choose, and preferre vnto offices such as we doo well like of, and at our pleasure to remooue such as be presentlie resiant, and in their roomes to substitute and set others wheresoeuer and whomsoeuer we list. The king hauing thus spoken, there was not one that went about to breake him of his will, but they all glorified God, who had prouided them such a king, as was likelie to prooue discreet and wise.*

Akt III, Scene 1: Die Günstlinge und der König selbst haben, sobald sie zur Regierung gelangt sind, nichts Eiligeres zu thun, als eine neue Hoftracht zu erfinden, mit unendlich langen Schnabelschuhen, deren Spitze durch eine Kette mit dem Knie verbunden ist.

Die Quelle dafür bildet nicht Holinshed, sondern Stow, Chron. p. 295a, Zeile 9 ff. Doch wurde diese Mode in Wirklichkeit durch das böhmische Gefolge der Königin Anna eingeführt.

> *In this Queenes dayes, began the detestable vse of piked shooes, tyed to their knees with chaines of siluer and guilt.*

Der König schafft sich eine große Leibwache von Bogenschützen an und läßt einen großen Festsaal in Westminster erbauen.

> Hol. II, p. 838: *In the meane time, the king fearing what might be attempted against him by those that fauoured these noblemen that were in durance, sent for a power of Cheshire men, that might day and night keepe watch and ward about his person. They were about two thousand archers, paid weekelie, as by the annales of Britaine it appeareth.*
>
> ibd. p. 839: *The king had caused a large house of timber to be made within the palace at Westminster, which was called an hall, couered aboue head with tiles, and was open at the ends, that all men might see through it. This house was of so great a compasse, that scarse it might stand within the roome of the palace.*

In Westminster hält Richard jeden Tag ein großes Festmahl, wobei stets 30 Ochsen und 300 Schafe verzehrt werden.

Vgl. Stow, Chron. p. 319 a, Zeile 59: *This yeere (1398/99) the K. kept a most royall Christmas, with euery day iustings and running at the tilt, whereunto resorted such a number of people, that there was euery day spent XXVIII. or XXVI. oxen, and three hundred sheepe, besides foule without number. Also the king caused a garment for himselfe to be made of gold, siluer and precious stones, to the value of 3000. markes.*

Ueber den Prunk von Richards Hofhaltung vgl. Hardyngs Chronik — die übrigens der Verfasser von 1 R 2 nicht benutzt hat — p. 346 (ed. Ellis 1812).

Um den durch die verschwenderische Wirtschaft geleerten Staatssäckel wieder zu füllen, gibt der Lord Oberrichter blanke Schuldscheine aus, die jeder reiche Mann im Lande unterschreiben sollte, worauf dann eine beliebige Summe in die Urkunde eingetragen werden konnte. Zugleich erteilt Tresilian seinen Leuten Weisung, streng gegen alle die vorzugehen, die ihre Unterschrift verweigern oder von des Königs Regierung schlecht reden. Diese sollen mit Kerker und Galgen bestraft werden.

Hol. II, p. 848 f.: *But yet to content the kings mind, manie blanke charters were deuised, and brought into the citie, which manie of the substantiall and wealthie citizens were faine to seale, to their great charge, as in the end appeared. And the like charters were sent abroad into all shires within the realme, whereby great grudge and murmuring arose among the people: for when they were so sealed, the kings officers wrote in the same what liked them, as well for charging the parties with paiment of monie, as otherwise.*

ibd., p. 850: *Moreouer they were compelled to put their hands and seales to certeine blankes, wherof ye haue heard before, in the which, when it pleased him he might write what he thought good.*

. . . finallie, manie of the kings liege people were through spite, enuie, and malice, accused, apprehended, & put in prison, and after brought before the constable and marshall of England . . . etc.

Akt IV, Scene 1: Richard verpachtet sein Reich gegen eine Summe Geldes an seine Günstlinge Greene, Bagot, Bushy und Scroop.

Hol. II, p. 849: *The common brute ran, that the king had set to farme the realme of England, vnto sir William Scroope earle of Wiltshire, and then treasuror of England, to sir John Bushie, sir John Bagot, and sir Henrie Greene knights.*

Der König und seine Günstlinge beschließen, den Herzog von Gloucester aus dem Wege zu räumen. In seinem Landsitz, Plashy in Essex, wollen sie den Arglosen überraschen und ihn heimlich nach Calais schaffen.

Hol. II, p. 836: *After dinner, he* (der König) *gaue his councell to vnderstand all the matter; by whose aduise it was agreed, that the king should assemble foorthwith what power he might conuenientlie make of men of armes & archers, and streightwaies take horsse . . . . Herevpon at six of the clocke in the afternoone, thė iust houre when they vsed to go to supper, the king mounted on horssebacke, and rode his waie; whereof the Londoners had great maruell. After that the king began to approch the dukes house at Plashie in Essex, where he then laie, he commanded his brother the earle of Huntington to ride afore, to know if the duke were at home, and if he were, then to tell him that the king was comming at hand to speake with him.*

Das Weitere wird bei Holinshed anders dargestellt als im Drama.

Da Richard fürchtet, daß sich das Volk für die Lords erheben könnte, will er die Hilfe des Königs von Frankreich anrufen und ihm dafür die zwei Festungen Calais und Guines abtreten.

Hol. II, p. 785: *But a brute was raised, and a slander (belike) contriued, to bring him [sc. King Richard] in further hatred of his subiects, that he meant to steale ouer into France, vnto the French king, hauing promised to deliuer vp into his hands the towne of Calis, with the castell of Guines, and all the fortresses which his predecessors had possessed in those parties, either by right from their ancestors, or by warlike conquest.*

ibd., a. a. O.: *But the king being ruled altogither by the duke of Ireland, the earle of Suffolke, and two or three other, was fullie persuaded that the lords intended to bring him vnder their gouernement, and therfore he was counselled to make the French king his sure friend in all vrgent necessities. And to be assured of him, it was reported, that those councellors aduised him to render vp into the French kings hands the towne of Calis, and all that he had else in possession, on the further side of the sea.*

Akt IV, Scene 2: Um den Herzog von Gloucester möglichst unbemerkt zu entführen und dadurch einen Volksaufstand zu vermeiden, begeben sich Richard und seine Günstlinge verkleidet nach Plashy und führen dort vor dem ahnungslosen Herzog ein Maskenspiel auf. Plötzlich verhaften sie ihn, stecken ihn selbst in eine Maske und bringen ihn heimlich weg, nach Calais.

In der Chronik wird der Herzog einfach herausgerufen, ersucht, mit dem König ein Stück Weges zu reiten, um in geschäftlichen Dingen seinen Rath zu geben, und dann heimlich nach Calais entführt.

Das Motiv des Maskenspiels stammt wahrscheinlich, wie dieses selbst, aus Italien. Dort kam es ja nicht selten vor, daß eine Maskerade verbrecherischen Zwecken diente. Doch waren die Spiele auch in England sehr beliebt. Schon 1516 erschien König Heinrich VIII. unerkannt als Führer eines Maskenzuges beim Kardinal Wolsey, ein Ereignis, das Shakespeare dramatisch verwendet hat (H 8: I, 4, 63 ff.). Indessen scheint das Motiv unserem Dichter durch einen Vorfall nahegelegt worden zu sein, der sich 1392 am französischen Hofe abspielte. Damals wurde gegen Karl VI. während einer Maske von seinem Bruder ein Attentat verübt, wobei nur die Geistesgegenwart einer Dame den König rettete. Stow berichtet davon in seinem Kapitel über Richard II., so daß der Verfasser unseres Dramas die Stelle wohl gelesen haben muß.

Stow, Chronicle p. 307 b, Z. 61: *At the which time the French King, whilest that hee was dauncing in the Hall with foure Knights of his houshold, being disguised like a wilde man, hauing a short garment about him dressed with pitch and rosen, that the flaxe which was fastened to his strait coate might the better abide, and shew it selfe more plaine, he had beene sodainly burned to death (if good helpe had not chanced) through the falshood of the Duke his brother that did aspire the kingdome; for as the King led the dance, one that was hired thereunto bowing downe his torch, set fire on that towe, which being kindled burnt the strait garment* . . . Der König wird gerettet, die Ritter verbrennen.

Akt IV, Scene 3: Königin Anna stirbt in Sheene. Richard ist untröstlich darüber und befiehlt das ganze Schloß niederzureißen, um seinen Schmerz der Welt darzuthun.

Hol. II, p. 823: *This yeare on Whitsundaie being the seauenth of June, queene Anne departed this life, to the great greefe of hir husband king Richard, who loued hir intirelie. She deceassed at Shene, and was buried at Westminster . . . . The king tooke such a conceit with the house of Shene, where she departed this life, that he caused the buildings to be throwne downe and defaced, whereas the former kings of this land, being wearie of the citie, vsed customablie thither to resort, as to a place of pleasure, and seruing highlie to their recreation.*

Akt V, Scene 1: Der Herzog von Gloucester wird zu Calais, wohin er durch den Kommandanten der Festung, Lapoole, heimlich gebracht worden ist, erdrosselt.

Hol. II, p. 837: *Other write, that immediatlie vpon his apprehension, the earle marshall conueied him vnto the Thames, and there being set aboord in a ship prepared of purpose, he was brought to Calis, where he was at length dispatched out of life, either strangled or smoothered with pillowes (as some doo write).*

ibd.: *The earle prolonged time for the executing of the kings commandement, though the king would haue had it doone with all expedition, wherby the king conceiued no small displeasure, and sware that it should cost the earle his life if he quickly obeied not his commandement. The earle thus as it seemed in maner inforced, called out the duke at midnight . . . . and there . . . . he caused his seruants to cast featherbeds vpon him, and so smoother him to death, or otherwise to strangle him with towels (as some write). This was the end of that noble man, fierce of nature, hastie, wilfull, and giuen more to war than to peace.*

Der Gouverneur von Calais zur Zeit von Gloucesters Ermordung war Thomas Mowbray, nicht Lapoole. Shakespeare folgt hierin der geschichtlichen Quelle; dem Verfasser von 1 R 2 aber scheint eine andere Stelle vorgeschwebt zu haben. In Richards II. erster Regierungsperiode war Sir Edmund de la Poole wirklich Kommandant der Festung:

Hol. II, p. 788: . . . *the earle of Suffolke fled ouer vnto Calis . . . . comming to the gates of the castell (wherof his brother sir Edmund de la Poole was capteine) . . . .*

Übrigens war dieser Edmund keiner von Richards Schmeichlern, wie ihm in unserem Drama vorgeworfen wird. Der Dichter denkt hierbei vielmehr wieder an seinen Bruder Michael de la Poole, Herzog von Suffolk, den allen verhaßten Günstling des Königs.

Akt V, Scene 2: Die Herzöge von York und Lancaster haben Truppen gesammelt, um die Gefangennahme ihres Bruders zu rächen. Das Volk steht durchaus auf ihrer Seite.

Hol. II, p. 838: . . . *for it was not knowen how the dukes of Lancaster and Yorke would take the death of their brother . . . Suerlie the two dukes when they heard that their brother was so suddenlie made awaie, they wist not what to saie to the matter, and began both to be sorrowfull for his death, and doubtfull of their owne states: for sith they saw how the king (abused by the counsell of euill men) absteined not from such an heinous act, they thought he would afterwards attempt greater misorders from time to time. Therefore they assembled in all hast, great numbers of their seruants, freends, and tenants, and comming to London, were receiued into the citie. For the Londoners were right sorie for the death of the duke of Glocester, who had euer sought their fauour, in somuch that now they would haue beene contented to haue ioined with the dukes in seeking reuenge of so noble a mans death, procured and brought to passe without law or reason . . . .*

ibd.: *Here the dukes and other fell in counsell, and manie things were proponed. Some would that they shuld by force reuenge the duke of Glocesters death, other thought it meet that the . . . . cheefe authours of all the mischeefe should be pursued and punished for their demerites, hauing trained vp the king in vice and euill customes, euen from his youth.*

Auch die Günstlinge sammeln ihre Truppen, aber diese weigern sich, gegen die Lords zu kämpfen.

Hol. II, p. 852: . . . *the lord treasuror William Scroope . . . and other of the kings priuie councell, as John Bushie, William Bagot, Henrie Greene, and John Russell knights . . .*

Their aduise was, ... to gather an armie to resist the duke . . ., but to how small purpose their counsell serued, the conclusion thereof plainlie declared, for the most part that were called, when they came thither, boldlie protested, that they would not fight against the duke of Lancaster . . .

Hol. II, p. 853: . . . . *the Lord William Scroope . . . ., sir Henrie Greene, and sir John Bushie knights, who prepared to make resistance . . .*

In dem Kampfe fällt Greene, Bagot entflieht nach Bristol. Etwas anders ist der Bericht der Gewährsmänner unseres Dramatikers, aber doch so, daß dieser davon Gebrauch machen konnte.

Hol. II, p. 852 f.: *The lord treasuror* (d. h. Scroop), *Bushie, Bagot, and Greene, perceiuing that the commons would cleaue vnto, and take part with the duke, slipped awaie . . . . Bagot got him to Chester, and so escaped into Ireland; the other fled to the castle of Bristow, in hope there to be in safetie.*

Tresilian hält es für besser, sich davonzustehlen, als zu kämpfen.

Der Dichter hat hier vielleicht einen Zug aus dem Leben des Herzogs von Irland auf den Lord Oberrichter übertragen.

Vgl. Hol. II, p. 789 f.: *[The Duke of Ireland] said: Before we come to ioine, I will seeke to withdraw my selfe out of the waie, . . . and forthwith . . . he fled from them for feare which had set wings on his heeles.*

Er wird aber von seinem eigenen Diener verhaftet, vor den Herzog von Lancaster gebracht und von diesem zum Galgen verurteilt. Verschiedene Nebenumstände, die die Chroniken berichten, fehlen im Drama.

Hol. II, p. 794: *Shortlie after was the lord cheefe iustice, Robert Trisilian, found in an apothecaries house at Westminster, lurking there, to vnderstand by spies dailie what was doone in the parlement: he was descried by one of his owne men, and so taken and brought to the duke of Glocester, who caused him forthwith the same daie to be had to the tower, and from thence drawne to Tiburne, and there hanged.*

Der historische Tresilian wird also vom Herzog von Gloucester verurteilt, der des Dramas, wo ja Gloucester vorher ermordet wird, vom Herzog von Lancaster. Dieser Herzog von Lancaster, der gegen

die Günstlinge des Königs, Greene, Bagot, Bushy, Scroop zu Felde zieht, ist aber in den Chroniken nicht mehr Johann von Gent, sondern sein Sohn Heinrich Bolingbroke, der nachmalige Heinrich IV. Unserem Dichter schwebte eine Stelle bei Holinshed vor, wo Heinrich als Herzog von Lancaster über die Anhänger Richards Gericht hält, er konnte aber aus technischen Gründen hier nur Johann von Lancaster brauchen.

Ein Vers des Dramas paßt sogar nur auf Heinrich. Lancaster sagt hier zu Richard:

> *And dost thou now plead dotish ignorance*
> *Why we are landed thus in our defence?*

Johann von Lancaster war gar nicht außerhalb Englands gewesen zu der Zeit, mit der wir es hier zu thun haben: er konnte daher auch nicht sagen, er sei gelandet, um sich zu verteidigen. Wohl aber war Heinrich Bolingbroke bei Ravenspur gelandet in der Verteidigung seines Rechts.

Die Stelle der Chronik, wo Lancaster über die Günstlinge zu Gericht sitzt, ist die folgende:

> Hol. II, p. 853 f.: . . . *but when it would not preuaile, they were taken and brought foorth bound as prisoners into the campe, before the duke of Lancaster.*

Schließlich sei hier noch ein kurzer Absatz aus Holinshed angeführt, der zeigt, daß der Verfasser die dem Drama zu Grunde liegende Parteifärbung seiner Quelle entnehmen konnte.

> Hol. II, p. 786: *Likewise, the earle of Northumberland, being at that time in the court, spake these words to the king; 'Sir, there is no doubt but these lords, who now be in the field, alwaies haue beene your true and faithfull subiects, and yet are, not intending to attempt anie thing against your state, wealth & honor. Neuerthelesse, they feele themselues sore molested and disquieted, by the wicked deuises of certeine persons about you, that seeke to oppresse them. And verilie without faile, all your realme is sore greeued therewith, both great and small, as well lords as commons; and I see not the contrarie, but they mind to aduenture their liues with the lords that are thus in armes, speciallie in this case, which they reckon to be yours and your realmes. And sir, now yee be in the cheefe place of your realme, and in the place of your coronation, order yourselfe now therefore wiselie and like a king . . .'*

Auch die Charaktere der auftretenden Personen fand der Dramatiker zum Teil schon von dem Chronisten so vorgezeichnet, wie er

sie brauchen konnte. Vor allem gilt dies von den Günstlingen, Bushy, Bagot, Greene und Scroop, der freilich im Drama nicht sehr hervortritt. Sie werden schon von Holinshed als streberisch, habgierig, falsch, grausam, schmeichlerisch, feige geschildert, wobei dann im Drama noch manche Züge von den früheren Favoriten Richards auf sie übertragen werden.

Hol. II, p. 839: *Those that set foorth the kings greeuances, as prolocutors in this parlement were these: John Bushie, William Bagot, and Thomas Greene . . . . the speaker, named sir John Bushie, a knight of Lincolneshire, accompted to be an exceeding cruell man, ambitious, and couetous beyond measure.*

ibd., p. 840: *Sir John Bushie in all his talke, when he proponed any matter vnto the king, did not attribute to him titles of honour, due and accustomed, but inuented vnused termes . . . The prince being desirous inough of all honour, and more ambitious than was requisite, seemed to like well of his speech, and gaue good eare to his talke.*

Tresilian hat sich von unserem Dichter viele Sünden aufbürden lassen müssen, die er nie begangen hat. Bei Holinshed erscheint er als Parteigenosse der Günstlinge, aber ohne daß ihm Spezielleres vorgeworfen oder überhaupt sein Charakter genauer gezeichnet würde. Er war ein Feind des Herzogs von Gloucester und strebte mit den Andern seinen Untergang an. Außer seiner niederen Herkunft und seiner Schlauheit wird ihm nichts weiter nachgesagt. Aus dramatisch-technischen Gründen erst wurde er die Seele und das Werkzeug zugleich für die verderblichen Unternehmungen der Günstlinge.

Den Charakter des Königs selbst brauchte der Dichter nicht eigentlich zu verändern. Doch hat er das knabenhaft Eitle und zugleich Rachsüchtige darin mehr hervorgehoben. Richard ist auch im Drama nicht eigentlich schlecht, das wird selbst von den Lords stets betont: er ist nur leichtsinnig und eitel. Sein gekränkter Stolz läßt ihn bis zur Ermordung seines Oheims schreiten, die er zu spät erst hintanzuhalten sucht. Er bereut seine That bald, aber vergißt diese Reue ebenso bald. Seine falschen Freunde kennen seine Schwächen und nutzen sie in der gemeinsten Weise aus.

Die Königin tritt in der Chronik gar nicht hervor, ihr Idealbild ist also vom Dichter geschaffen. Vorbilder von guten, notlindernden Königinnen bot die ältere Erzählungslitteratur genug: die spezielle Quelle wird sich wohl nicht nachweisen lassen.

Was die Lords betrifft, so erscheinen sie in der Chronik doch in anderem Lichte als im Drama. Dies gilt namentlich von Gloucester

und Lancaster. Arundel und Surrey sind nur Nebenpersonen, der Letztere ist sogar aus dem zweiten Titel des Grafen von Arundel erst abstrahiert, also reine Schöpfung des Dichters. Der Herzog von York wird von ihm als ein stets loyaler versöhnlicher Patriot dargestellt, der seinen Brüdern gegenüber immer den König entschuldigt. Auch Richard erkennt diesen freundlichen Zug in ihm an:

> *Woodstocke and Gaunt are stearne and troublesome,*
> *But Yorke is gentle, myld and generous,*

sagt der König von seinen Oheimen. York tadelt Lancaster wegen seiner Erregbarkeit; er selbst verlangt freilich auch Besserung der Zustände im Reiche, aber er hofft sie auf friedlichem Wege zu erreichen.

Aehnlich, doch etwas ungünstiger, wird York schon von Holinshed gezeichnet, als '*a man of a gentle nature*' p. 795.

> Hol. II, p. 831: . . . *for the duke of Yorke was a man rather coueting to liue in pleasure, than to deale with much businesse, and the weightie affaires of the realme.*

Der Herzog von Lancaster ist im Drama unnachgiebig, harten Sinns; er scheut nicht vor offener Empörung zurück, wenn er nicht anders das erreichen kann, was er für Recht hält. Er ist leidenschaftlich und kann nur schwer seinen Zorn bekämpfen. Aber bei alldem ist er ein guter Patriot, dem das Wohl seines Landes am Herzen liegt. Auch sein Bild ist günstiger dargestellt als bei Holinshed. Der historische Johann von Lancaster, der Gönner Chaucers, war ein rücksichtsloser Egoist, ein kalter Aristokrat, der vor grausamer Willkür gegen die, die ihm schaden können, nicht zurückschreckt. Sein hervorragendster Charakterzug war die Herrschsucht. Richard war deshalb auch froh, ihn außer Landes nach Spanien abziehen zu sehen und spendete ihm eine goldene Krone als König dieses Landes. Holinshed hat diesen Charakter im allgemeinen beibehalten: auch ihm ist er ein harter, herzloser Mann, wenn er auch mehr die Thatsachen reden läßt.

Der dritte Bruder endlich, Thomas Woodstock, Herzog von Gloucester, ist am meisten vom Dramatiker für seine Zwecke umgemodelt worden. Der Woodstock der Geschichte, wie der Chroniken, giebt seinem Bruder Johann an Herrschsucht nicht viel nach. Auch er ist hart bis zur Grausamkeit, unbeugsam gegen jedermann. Er haßt den faulen Frieden, der nur den Feinden zu Gute komme, und überwirft sich deshalb fortwährend mit dem König. Aber doch ist er überaus beliebt beim ganzen Volk.

Holinshed nennt ihn *a seuere man* (II, p. 794): *for the duke being a sore and a right seuere man, might not by any meanes be remooued from his opinion and purpose, if he once resolued vpon any matter.*

ibd., p. 831: *The duke of Glocester . . . being a man of an high mind and stout stomach.*

ibd.: *the duke of Glocester being a prince of an high mind.*

ibd., p. 814: *About the same time, the duke of Glocester went into Prutzen land, to the great griefe of the people, that made account of his departure, as if the sunne had beene taken from the earth, doubting some mishap to follow to the common wealth by his absence, whose presence they thought sufficient to stay all detriments that might chance, for in him the hope of the commons onelie rested.*

Ähnlichen Stellen begegnen wir noch öfters, wenn auch nicht so überschwenglich wie diese.

Unser Dichter hat die guten Eigenschaften von Gloucesters Charakter verstärkt und weiter ausgeführt, so daß uns im Drama nicht mehr der harte, rücksichtslose Lord entgegentritt, sondern der durchaus ehrliche, biedere Volksmann. Er spricht viel und gerne, läßt von Zeit zu Zeit einen Schwur einfließen, aber auch dieser ist stets harmlos und nie gemein, wie bei den Günstlingen; seinen König behandelt er mit gutmüthigem Humor, so lange er nicht im Zorn zu ihm spricht. Immer aber ist er der offenherzige, freundliche alte Mann, der '*plain Thomas*'. Noch ist Gloucester erregbar, aufbrausend, aber er ist ebenso rasch wieder besänftigt: er repräsentiert uns ein sanguinisches, Lancaster ein cholerisches Temperament. Sehr gut charakterisieren sich die drei Brüder durch die Art, wie sie ihre Würdenstäbe auf des Königs Geheiß abgeben, in der zweiten Scene des zweiten Akts.

Dramatische Quellen.

Diese Umänderung von Woodstocks Charakter führt uns zu dem zweiten Teil unserer Quellenuntersuchung hinüber, zu den dramatischen Quellen. Und zwar kommen hier besonders zwei Dramen in Betracht: Shakespeares zweiter Teil Heinrichs VI. und Marlowes Eduard II.

Damit soll nicht gesagt sein, daß der Verfasser von 1 R 2 keine anderen Schauspiele gekannt hätte, sondern nur, daß diese beiden Stücke in ganz hervorragender Weise seine Phantasie beschäftigten, als er sein eigenes Werk schuf, was sich von anderen nicht nachweisen läßt. So deutet zum Beispiel nichts auf eine Kenntnis von

Jack Straw, aber er kann sehr wohl die anderen Teile von Heinrich VI. oder Richard III. gesehen haben. Nur die beiden oben erwähnten Historien haben die Wichtigkeit von wirklichen Quellen für unser Drama.

Marlowes Eduard II.

Die Annahme, der Verfasser von 1 R 2 habe Marlowes Eduard II. gekannt, liegt aus verschiedenen Gründen sehr nahe. Zunächst war dieses Stück seiner Zeit sehr beliebt und von großem Einfluß auf die Historien schreibenden Zeitgenossen, dann aber behandelt es auch einen ganz ähnlichen Stoff[1]). Auch hier haben wir einen schwachen König, der sein Land durch Günstlingswirtschaft zu Grunde richtet, auf der anderen Seite eine Partei der Lords, die mit allen Mitteln bestrebt sind, die Günstlinge vom Hofe zu entfernen. Viele Züge von Eduard II. finden wir wieder bei Richard II., vieles auch, was uns Marlowe, aus Holinshed schöpfend, über Gaveston oder Baldock mitteilt, erkennen wir wieder bei Greene und Tresilian. Die folgenden Ausführungen sollen dies näher darthun.

Gleich der dritte Teil der ersten Scene (Vers 73 ff.)[2]), wo der König in Zorn gerät über die Reden der Lords wider seinen Günstling, erinnert lebhaft an 1 R 2: Akt I, Scene 3. Wie Eduard dem Lord drohend zuruft (Vers 90)

Well, Mortimer, I'll make thee rue these words,

sagt Richard (I, 3, 167)

I'le wring them all for this,

und (I, 3, 203)

We'le make them weepe these wrongs in bloody teares.

Vgl. auch ibd. v. 183:

So, Sir, we'le sooth your vexed spleene . . . .

Eduards Ausspruch I, 1, 93,

The sword shall plane the furrows of thy brows
And hew these knees that now are grown so stiff,

findet sich abgeschwächt wieder in Richards Worten:

but as for you,
We'le shortly make your stiff obedience bowe.

---

1) Schon Thomas Woodstock selbst soll Richard mit Eduard II. verglichen haben.

2) Ich zitiere nach Bullens Ausgabe.

Mit Ed 2: I, 1, 133,

Edw. *I cannot brook these haughty menaces;*
Am I a king, and must be overruled?
Brother, display my ensigns in the field;

vgl. 1 R 2: I, 3, 210 ff.

Yorke. *God for his marcye, shall we brooke these braues,*
Disgract and threatned thus by fawneing knaues?

Lanc. *Shall we, that were great Edwards princly fame,*
Be thus out-braud by flattering sicophants?

Beidemal sind dies die ersten Worte, nachdem die Gegenpartei, Drohungen ausstoßend, den Saal verlassen hat.

Dazu vergleiche man auch noch die Worte Richards: 1 R 2: V, 2

I cannot brooke these braues, lett dromes sound death.

Eduard überhäuft Gaveston (und Spencer) wie Richard seine Günstlinge mit Würden aller Art. Hier ist die Uebereinstimmung nur zum Theil schon in der beiderseitigen Quelle begründet.

Ed 2: I, 1, 162

Edw. *If for these dignities thou be envied,*
I'll give thee more,

ist ausgeführt in 1 R 2: I, 3, wo Richard thatsächlich, weil die Lords ihm wegen der großen Schenkungen an seine Günstlinge grollen, diesen nun gerade recht hohe Würden verleiht.

Gavestons etwas aufdringliche Versicherung, Ed 2: I, 1, 170

It shall suffice me to enjoy your love,
Which whiles I have, I think myself as great
As Cæsar . . .,

ist wiederzuerkennen in Greenes heuchlerischen Worten: 1 R 2: II, 1, 8

Thankes, deerest lord; lett me haue Richards loue,
And like a rocke vnmoud my state shall stand.

In Akt I, Scene 2 (3. Abteilung) versucht die Königin, trotzdem sie ihr Rechtsgefühl wie ihre eigene Sache auf die Seite der Lords drängt, diese zur Milde gegen den König zu stimmen. Ganz dieselbe Rolle übernimmt Königin Anna in 1 R 2: II, 2. Während aber schon in Marlowes Quelle Isabella mit den Lords gieng, bot Holinshed unserem Dichter nichts derartiges. Die historische Anna stand sogar

auf Seiten der Günstlinge, ja sie trug selbst mit Schuld an der Mißwirtschaft des Hofes (vgl. Pauli, Gesch. v. England IV, p. 555). Wir dürfen also mit voller Berechtigung hier den Schluß ziehen, daß 1 R 2 von Ed 2 abhängig sei.

Wie der junge Mortimer ausruft, Ed 2: I, 2, 59

for we have power,
And courage too, to be revenged at full,

so droht Lancaster 1 R 2: I, 1, 69

I'le be reuengd at full on all ther liues.

Ed 2: I, 4, 8 ff. sind die Lords empört darüber, daß der König seinen Günstling neben sich sitzen läßt: ganz ähnlich 1 R 2: I, 3, 116. Es ist also nicht notwendig, die oben angeführte Stelle aus Holinshed, wo vom Herzog von Suffolk die Rede ist, als Quelle für diesen Zug anzunehmen.

Eduards Antwort ist einfach (I, 4, 9)

It is our pleasure, and we will have it so.

Ebenso bestimmt drückt sich Richard aus, im Gefühl seiner Machtvollkommenheit (I, 3, 163 ff.).

Gaveston reizt den König wider die Lords auf und schließt: Ed 2: I, 4, 27:

Were I a king —.

Ganz so macht es Greene 1 R 2: I, 3, 191 ff., mit dem Schluß:

195 *Were I as you, my lord —.*

Dem Ausruf Eduards (I, 4, 38),

Was ever king thus over-ruled as I?

entspricht Richards (IV, 1),

Was euer subiect so audatious?

Mit der Klage der Königin Isabella, Ed 2: I, 4, 170:

O miserable and distressed queen!

läßt sich die der Königin Anna vergleichen 1 R 2: II, 3, 78:

I now am crownd a queene of misserye!

Ed 2: I, 4 (8. Abteilung), wo die Lords beschließen, ihre Rache zu verschieben und sich vorerst freundlich zu stellen — und Gaveston zurückzurufen —, hat Ähnlichkeit mit 1 R 2: I, 1. Namentlich der Schluß deutet auf die Entlehnung hin.

Der junge Mortimer verspricht den Lords, den Günstling zu verderben (Ed 2: I, 4, 290):

My lords, if to perform this I be slack,
Think me as base a groom as Gaveston.

Lanc. *On that condition Lancaster will grant.*
Pemb.[1]) *And so will Pembroke.*
War. *And I.*
E. Mor. *And I.*

In gleicher Weise schließt Woodstock seine Rede:

If not: by good King Edwards bones, our royall father,
I will remoue those hinderers of his health (tho't cost my head).

Yorke. Lanc.: *On these conditions, brother, we agree.*
Arond. *And I.*
Surry. *And I.*

Eduard II. verbannt die Lords vom Hofe, diese ziehen sich auf ihre Schlösser zurück (Ed 2: II, 2, 89 und 100). Dasselbe geschieht in der 2. Scene des 2. Akts von 1 R 2. Holinshed weiß nichts davon, daß Richard die Lords verbannt hätte (vgl. die oben mitgeteilte Stelle): unser Dichter hat also auch hier deutlich Marlowe nachgeahmt.

Zu Ed 2: II, 2, 91:

We'll hale him by the ears unto the block,

vgl. 1 R 2: II, 1, 40:

Hayle them toth blocke and cutt of all ther heads.

Ed 2: II, 2, 158:

The murmuring commons, wie 1 R 2: 1, 3, 258.

Wie bei Ed 2 drohen auch in 1 R 2 fortwährend Volksaufstände.

Eduard vergleicht sich mit dem Löwen (II, 2, 202): ähnlich wird Richard von Greene mit einem Löwen verglichen (1 R 2: II, 1, 18).

Auf die Frage Gavestons, warum er den jungen Mortimer nicht gefangen nehme, antwortet Eduard (II, 2, 233)

I dare not, for the people love him well.

---

[1]) Nach Elzes Konjektur.

Mit fast denselben Worten erwidert Richard, als Greene ihn auffordert, Woodstock gewaltsam von Plashy wegzuführen (1 R 2: IV, 1):

I dare not, Greene, for . . .
. . . hee's so well beloud.

Die Art, wie Spencer und Baldock den König gegen die Lords aufzureizen suchen (Ed 2: III, 2, 10 ff.), erinnert lebhaft an die Scene, wo Richard von seinen Schmeichlern in demselben Sinne aufgehetzt wird (1 R 2: II, 1, 1 ff.).

Ed 2: III, 2, 30:

As though your highness were a schoolboy still,
And must be awed and governed like a child.

1 R 2: II, 1, 12:

To aw ye like a child.

Der kleine Prinz von Wales sagt von sich Ed 2: III, 2, 76:

And fear not, lord and father, heaven's great beams
On Atlas' shoulder shall not lie more safe,
Than shall your charge committed to my trust.

Vielleicht wurde durch diese Stelle dem Verfasser von 1 R 2 der Vergleich nahegelegt[1]), 1 R 2: II, 2, 173:

Lay Attlas burthen on a pigmis backe.

An Eduards Racheschwur bei der Nachricht vom Tode Gavestons erinnert der Schwur Richards vor Greenes Leiche.

Vor dem Kampfe versprechen die Lords, die Waffen niederzulegen, sobald ihre gerechten Forderungen erfüllt und die Günstlinge ihnen ausgeliefert werden: Ed 2: III, 2, 151 ff. und 1 R 2: V, 2. Die Antwort darauf ist beidemal kurz, Ed 2:

Y. Spen. *Ah, traitors! will they still display their pride?*

1 R 2:

King. *Presumptious traytours!* — All: *Traytours!*

Dies sind die hauptsächlichsten Übereinstimmungen der beiden Dramen, und sie werden genügen. Aus ihnen geht mit Bestimmtheit hervor, daß unser Drama und Marlowes Eduard II. in einem Ab-

[1]) Vgl. auch 3 H 6: V, 1, 36, wo auch die Regierung Englands mit der Last des Atlas verglichen wird.

hängigkeitsverhältnis zu einander stehen, und zwar ist Marlowe der gebende Teil[1]).

Shakespeares Heinrich VI. zweiter Teil.

Ein ähnliches Problem, wie unser Drama, den Kampf einer ehrlichen patriotischen Partei gegen eine hinterlistige egoistische, wobei das Haupt der ersteren dadurch zu Fall kommt, daß er die Kampfesweise seiner Feinde nicht in ihrer Niedertracht erkennt und glaubt, offen gegen sie fechten zu können, hat Shakespeare im zweiten Teil seines Heinrich VI. behandelt. Die Uebereinstimmung ist eine ganz auffällige, sie erstreckt sich bis auf den Namen des unschuldig Ermordeten, der in beiden Dramen der Herzog von Gloucester ist.

Diese Gemeinsamkeit des Namens und Schicksals führte nun den Verfasser von 1 R 2 dazu, noch weitere Einzelzüge von Shakespeares Humphrey auf seinen Thomas von Gloucester zu übertragen.

Thomas Woodstock, Herzog von Gloucester, ist in 1 R 2 Protektor des Reichs für den minderjährigen Richard II. Diese Würde hat der historische Thomas von Gloucester nie bekleidet, auch die Chroniken wissen nichts davon[2]).

Wohl aber war Herzog Humphrey von Gloucester zum Protektor des Reichs bestellt, und hatte diese Würde inne bis kurz vor seiner Ermordung. Und erst von ihm wurde die Protektorschaft auf den älteren Herzog von Gloucester übertragen.

Die große Popularität, die der Protektor Herzog Humphrey in ganz England genoß, brachte es mit sich, daß die Leute ihn stets nur good duke Humphrey nannten. Diesen hübschen Zug hat Shakespeare aus Holinshed übernommen. Auch Herzog Thomas ist der Liebling des Volkes. Um dem prägnanter Ausdruck zu verleihen, giebt ihm unser Dichter nach Analogie des Protektors Heinrichs VI. den Beinamen plain Thomas, der ehrliche, schlichte Thomas: '*so all men call hime.*' In seinen historischen Quellen fand der Ver-

---

[1]) Erwähnt mag noch werden, daß ein Ereignis aus Ed 2 in 1 R 2 zitiert wird: nämlich die Hinrichtung Mortimers. Indes kann diese Nachricht ebensogut aus einer Chronik stammen. Daß der Galgen 50 Fuß hoch gewesen sei, dürfte Erfindung unseres Dichters sein.

[2]) Zwar berichtet Froissart (III, p. 476), daß er das Haupt des Aufsichtsrats nach der Absetzung des Herzogs von Irland gewesen sei, aber Holinshed und seine Kollegen haben dies nicht beachtet, weil er diese Stellung offiziell nicht innehatte, sie auch in Wirklichkeit nur ganz kurze Zeit währte. Protektor war er nie. Der Guardian des unmündigen Königs war vielmehr Thomas, Graf von Warwick.

fasser von 1 R 2 nichts derartiges: es ist seine eigene Schöpfung, und Shakespeare diente ihm dabei als Vorbild. Wir werden später noch sehen, daß die einfache Kleidung des *plain Thomas* auf die Technik des Dramatikers zurückgeführt werden kann. Doch findet sich auch in 2 H 6 ein Vers, der eine ähnliche Auffassung zuließ. — Als Suffolk den Protektor verleumden will, sagt er (2 H 6: III, 1, 54):

And in his simple show he harbours treason.

Schlichtheit als Mittel, die Volksgunst zu gewinnen, wird hervorgehoben in 2 H 6: I, 1, 191:

Thy deeds, thy[1]) *plainness and thy housekeeping,*
Hath won the greatest favour of the commons,

vgl. 1 R 2: III, 1, 103:

But that the raged commons loues his playnnes.

Die Uebereinstimmungen der beiden Historien im Einzelnen sind sehr zahlreich. Ich will nur die wichtigsten hier anführen.

In 1 R 2, wie in 2 H 6 kommt im ersten Akt eine neue Königin nach England. Der König fordert die Lords auf, seine Gemahlin willkommen zu heißen (2 H 6: I, 1, 36):

Lords, with one cheerful voice welcome my love.

In der Contention, 1. pt., steht dafür (9: I, 1, 32):

And uncle Gloster, and you lordly Peers,
With one voice welcome my beloved queene.

vgl. 1 R 2: I, 3, 4:

Vncles of Woodstocke, Yorke and Lancaster
Make full our wishes, and sallut our queene,
Giue all your wellcomes to faire An a Beame.

Die Partei von Suffolk und der Königin in Heinrich VI. entspricht dramatisch der Günstlingspartei bei Richard II. Beide wünschen den Protektor zu stürzen: wir finden daher ähnliche Argumentationen in beiden Fällen (2 H 6: I, 1, 165):

Why should he, then, protect our sovereign,
He being of age to govern of himself?

---

[1]) Dafür *Thy simple p.* Q_1.

1 R 2: III, 1, 68:

The king is now at yeares . . . .
His highnes can direct himeself sufficient.

2 H 6: II, 3, 28:

I see no reason why a king of years
Should be to be protected like a child.

1 R 2: II, 1, 11:

Your vncles seekes to over-turne your state,
To aw ye like a child . . . .

In 2 H 6 träumt die Herzogin von Gloucester, daß der Würdenstab ihres Gemahls zerbrochen sei, in 1 R 2 zerbricht ihn der Herzog von Gloucester selbst [1]).

In 1 R 2: II, 2, 176, wie in 2 H 6: II, 3, 22, fordert der König den Protektor auf, seinen Stab abzugeben: (2 H 6):

Give up thy staff: Henry will to himself
Protector be.

1 R 2:

Giue vp your counsel-staff, wele heare no more.

Die Antwort darauf ist (2 H 6):

My staff? here, noble Henry, is my staff.

1 R 2:

My staff, king Richard? See cuss, here it is.

Es ist als sicher anzunehmen, daß der Verfasser von 1 R 2, der in seinen historischen Quellen nichts hiervon fand [2]), hier aus 2 H 6 geschöpft hat. Vgl. auch ebendaselbst die Worte des Herzogs von Gloucester (2 H 6):

As willingly do I the same resign . . .

1 R 2:

The right I hould euen with my harte I render.

2 H 6:

May honourable peace attend thy throne!

1 R 2:

Long maist thou liue in peace and keep thine owne,
That trueth and iustice may attend thy throne!

---

[1]) Vgl. auch Shakespeare R 2: II, 2, 58 f.

[2]) Bei Holinshed verlangt Richard nur das Siegel. Vgl. oben S. 11.

In 1 R 2 wird ebenso wie in 2 H 6 der Herzogin von Gloucester der Untergang ihres Gemahls durch einen Traum verkündet. Überhaupt scheint das ganze herzliche Verhältnis Woodstocks zu seiner Gattin auf Humphrey zurückzugehen.

In der ersten Scene des zweiten Akts von 1 R 2 wird **Richard** eingeladen, bei dem Parlament zu erscheinen. Er ist erstaunt, daß es ohne sein Wissen einberufen wurde:

King. *Haue they soe soone procurd a parlament?*
Without our knowledge, too? 'tis somewhat strange.
Yett say, good vncle, we will meet them straight.

Yorke. *I take my leaue.*

In der Chronik kommt dies nicht vor, wohl aber ganz analog in 2 H 6: II, 4, 70, das deutlich die Grundlage unserer Stelle bildet:

Her.: *I summon your grace to his majesty's parliament . . .*

Glou.: *And my consent ne'er ask'd herein before!*
This is close dealing. Well, I will be there.
My Nell, I take my leave.

2 H 6: II, 2, 73 und III, 1, 191 wird die Höflingspartei mit Wölfen verglichen, die den Herzog von Gloucester, den Hirten der Schafherde, anfallen, um diese selbst zu vernichten: ähnlich 1 R 2: IV, 2, 19 ff. 1 R 2: I, 3, 158 werden sie Raupen, *caterpillers*, genannt: vgl. 2 H 6: III, 1, 90. Auch der Vergleich mit Habichten (1 R 2: I, 3, 180):

But had he knowne
That kytes should haue inioyd the eagles pryze . . . .,

scheint dem Dichter durch eine Stelle aus 2 H 6 nahegelegt worden zu sein (2 H 6: III, 1, 248):

Were't not all one, an empty eagle were set
To guard the chicken from a hungry kite . . . .

Ebenso findet sich dasselbe Bild in 2 H 6 und 1 R 2 in folgendem Falle (2 H 6: III, 1, 151):

But mine (sc. death) is made the prologue to their play;
For thousands more, that yet suspect no peril,
Will not conclude their plotted tragedy.

1 R 2: IV, 3:

Hir deathe's but chorus to some tragicke sceane,
That shortly will confound our state and realme.

Herzog Thomas beteuert, wie Herzog Humphrey, sein redliches Streben (2 H 6: III, 1, 110):

> *So help me God, as I have watch'd the night,*
> *Ay, night by night, in studying good for England.*

1 R 2: V, 1, 122:

> *. . . beare reccord, righteous heauen,*
> *How I haue nightly wakt for Englands good;*

vgl. auch R 2: II, 1, 77.

Mit ähnlichen Worten, wie Heinrich über Humphrey, klagt Richard über Greenes Fall (2 H 6: III, 1, 206):

> *What louring star now envies thy estate . . .*

1 R 2: V, 2:

> *What heauey starr this day had dominance . . .*

Auch sonst scheint dem Verfasser von 1 R 2 manchmal ein Vers oder eine Rede aus 2 H 6 vorgeschwebt zu haben. Man vergleiche z. B. 1 R 2: IV, 1:

> *How our great father toyld his royall persone,*
> *Spending his blood to purchace townes in France.*

2 H 6: I, 1, 78:

> *What! did my brother Henry spend his youth,*
> *His valour, coin and people, in the wars?*
> *Did he so often lodge in open field,*
> *In winter's cold, and summer's parching heat,*
> *To conquer France, his true inheritance?*
> *And did my brother Bedford toil his wits . . .*,

ferner die wörtliche Übereinstimmung, 1 R 2: I, 3, 134:

> King. *No more, good vncles; come, sweete Greene, ha done.*

2 H 6: III, 1, 304:

> Queen. *No more, good York; sweet Somerset, be still.*

schließlich auch die gleichgebauten Verse, 1 R 2: I, 3, 245:

> *Or else in tyme thei'le growe incurable.*

2 H 6: III, 1, 286:

> *Before the wound do grow incurable.*

1 R 2: II, 1, 126:

> *But Yorke is gentle, myld and generous.*

2 H 6: III, 1, 72:

> *The duke is virtuous, mild and too well given.*

Wenn sich auch die Entlehnungen aus 2 H 6 noch vermehren ließen, so zeigen doch die angeführten Stellen schon überzeugend genug, wie viel der Verfasser unseres Dramas diesem Shakespeareschen Stücke verdankt: denn es bot ihm außer zahlreichen Einzelzügen eine Hauptfigur, den guten, ehrlichen, nur zu offenen Herzog von Gloucester.

Von sonstigen Erzeugnissen der dramatischen Litteratur kommt höchstens noch Shakespeares Richard III. in Frage.

In der Maskenscene vergleicht Cynthia Woodstock, und dieser die Verführer des Königs mit einem Eber, der Englands Fluren verwüste; denselben Vergleich wendet Richmond auf Richard III. an: R 3: 5, 2, 7.

Anklänge sind R 3: 5, 3, 118 u. ö.:

Let me sit heavy on thy soul to-morrow

1 R 2: V, 2:

And may ther sinns sitt heauey on ther soules.

R 3: III, 5, 66:

With all our just proceedings in this cause.

1 R 2: II, 2, 16:

Haue little cause to feare our iust proceedings.

Doch kann man aus diesen Fällen nicht mit Sicherheit schließen, daß der Verfasser von 1 R 2 Richard III. gekannt hätte.

Vereinzelte Ähnlichkeiten des Ausdrucks, wie 1 R 2: III, 1, 116:

Oh villayne, thou wilt hang in chaynes for this.

Tamburlaine II: 4194:

Go, binde the villaine; he shall hang in chaines . . .,

oder Tamb. 1673 und 1 R 2: I, 3, 133 beweisen natürlich nichts.

Technischer Aufbau des Stückes.

Wenn man das Werden der Elisabethanischen Tragödie genauer betrachtet, sieht man, wie sich die Dichter von der losen Scenenhäufung der älteren Dramen allmählich zu immer größerer, äußerer und innerer Einheitlichkeit durchringen, wie sie uns schließlich bei Marlowes Eduard II., und bei Shakespeare entgegentritt. Rudolf Fischer hat diesen Läuterungsprozeß in seiner Schrift «zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie» ausführlich dargethan und besonders auf den Einfluß der nach strengen Gesetzen aufgebauten

Dramen Senecas hingewiesen. In neuester Zeit hat Luick[1]) sehr richtig betont, wie wichtig für den Dramatiker die Gestalt seiner Quelle sei, da natürlich ein in sich einheitlicher Novellenstoff sich leichter zu einem einheitlichen Schauspiel verarbeiten läßt, als etwa eine Chronikdarstellung mit einer Menge von Einzelnotizen. Im ersteren Falle ist die Kunst des Dramenschreibers viel weniger zu erkennen als im zweiten. In 1 R 2 tritt uns ein verhältnismäßig sehr geschlossenes Trauerspiel entgegen. Das Thema, Kampf der patriotischen Adelspartei gegen die übermütigen Günstlinge am Hofe, wird durch das ganze Stück ohne Abschweifungen konsequent behandelt. Episoden werden nur eingeführt zur Charakterisierung einer Person oder einer Gruppe: so die Scene zwischen Woodstock und seiner Gattin oder die Eintreibung der Unterschriften auf den *Blank Charters.* Aber keine dieser Scenen ist für den Gang des Dramas überflüssig.

Nicht so konzentriert ist das Stück um eine einzelne Figur, um einen Helden. Man kann schwanken, ob König Richard oder Thomas Woodstock den Mittelpunkt bilde. Der König steht zwar auch im Drama über dem Herzog: jener ist der angreifende, die Handlung lenkende, dieser mehr der sich wehrende Teil. Aber der Tod Woodstocks bildet die Katastrophe, die Bestrafung der Günstlinge ist nur eine Nachscene dazu. Es ist also eigentlich in der ersten Hälfte Richard, in der zweiten Woodstock der Held des Dramas. Halliwell hätte unser Stück ebensogut Thomas Woodstock, wie Richard II. nennen können; doch ist schließlich der Name ja nicht so wesentlich.

Was die Figuren betrifft, die für die ganze Handlung von Wichtigkeit sind, so zerfallen sie in zwei sehr gleichmäßige Gruppen, wobei den 5 Lords 5 Günstlinge gegenüberstehen:

	König	— Königin	
	Tresilian	Woodstock	
	Greene	Lancaster	
	Bushy	York	
böse Gruppe	Bagot	Arundel	gute Gruppe.
	Scroop	Surrey	
	Nimble	Cheney	

Dieselbe Regelmäßigkeit treffen wir auch in der scenischen Gliederung. Das Stück hat fünf Akte, wie dies durch Senecas

[1]) Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel. Weimar 1898, p. 131 ff.

Tragödien in England eingeführt worden war. Eine Einteilung in Scenen ist in der Handschrift nur versucht, nicht durchgeführt. Es ist aber durchaus klar, daß der Dichter eine solche beabsichtigt hatte. Jeder Akt zerfällt nämlich ganz naturgemäß in drei Scenen. Auch diese Einfachheit der Gliederung geht im Grunde auf Seneca zurück und konnte unserem Dichter durch lateinische Universitätsstücke[1]) nahegelegt worden sein. Freilich kommen auch Nebenscenen vor, ohne Änderung des Orts, aber mit anderen Figuren, wodurch erreicht wird, daß das Bild nicht so pedantisch einfach erscheint. Überhaupt sind die Scenen ja durchaus nicht handlungsarm.

Die Exposition bietet der erste Akt. In der ersten Scene werden die Lords vorgeführt, in der zweiten die Günstlinge; in der dritten Scene vor dem König und der Königin prallen die feindlichen Mächte aneinander. Die Einführung ist äußerst geschickt: nicht etwa monologisch, sondern in erregtem Dialog, so daß der Zuschauer gleich mitten in den Kampf hineinversetzt wird. Dies kann aber nicht verwirrend wirken, weil zunächst jede Partei für sich charakterisiert wird. Der Dichter geht auch hier nach einem festen Schema vor.

1. Akt: Einführung.

1. Sc.: Die Adelspartei.
2. Sc.: Die Günstlinge.
   Nebenscene: Tresilian und sein Diener.
3. Sc.: Lords und Günstlinge vor dem König; Streit.

Der zweite Akt bringt eine Steigerung des Konflikts, die Verdrängung der Lords aus dem Kronrat. Gegen den darauf folgenden ausgelassenen Triumph der Günstlinge kontrastiert wirkungsvoll die dritte Scene, wo die fromme Königin die Not des Volkes durch ihrer Hände Arbeit zu lindern sucht.

2. Akt: Vordringen der Günstlingspartei.

1. Sc.: Intriguen der Günstlinge.
2. Sc.: Absetzung der Lords.
   Mit einer Vorscene: Vermittlungsversuch der Königin und einer Nachscene: Triumph der Günstlinge.
3. Sc.: Die Königin.

Im dritten Akt stehen die Günstlinge auf dem Höhepunkt, sie haben allein die Herrschaft über das Land auszuüben. Im Gegensatz

[1]) Vgl. Jahrbuch XXXIV.

dazu sehen wir in der zweiten Scene die Lords ihrer Ämter entsetzt, aber noch immer sorgend für das Wohl von Herrscher und Volk. Eine Nebenscene bringt einen Höfling in der eitlen Hoftracht nach Plashy, zu dem spartanisch einfachen Herzog von Gloucester. Dieser Gegensatz ist mit meisterhafter Ironie ausgemalt.

3. Akt: Die Günstlinge als regierende Partei.

1. Sc.: Regierungsakte der Günstlinge: Kleidermoden, *Blank Charters.*
   1. Nebenscene: Vergeblicher Vermittlungsversuch der Königin.
   2. Nebenscene: Tresilian und seine Kreaturen.
2. Sc.: Die Lords fern vom Hofe.
   Nebenscene: Woodstock und der Höfling.
3. Sc.: *Blank Charters* auf dem Lande.

Im vierten Akt wird uns die maßlose Willkürherrschaft der Günstlinge vorgeführt, der Woodstock in seiner Ehrlichkeit zum Opfer fallen soll. Zugleich aber bringt uns dieser Akt auch schon als Vorboten der Katastrophe den Tod der Königin. Im fünften Akt endlich erfolgt die Katastrophe selbst.

4. Akt: Uebermut der Günstlinge. Gefangennahme Woodstocks.

1. Sc.: Erpressungen. Plan zu Woodstocks Ermordung. Verpachtung des Königreichs.
2. Sc.: Woodstocks Entführung.
   Mit einer Vorscene: Woodstock und seine Gattin.
3. Sc.: Tresilians tyrannische Mißwirtschaft.
   Nebenscene: Nachricht vom Tode der Königin.

5. Akt: Katastrophe.
Ermordung Woodstocks und Rache der Lords.

1. Sc.: Woodstocks Ermordung.
2. Sc.: Kampf. Fall der Günstlinge.
3. Sc.: Gefangennahme (und Verurteilung) Tresilians.

Dabei sind nur diejenigen Nebenscenen berücksichtigt, die wirklich der Handlung ein neues Moment zufügen, nicht solche, die nur vorbereitend oder erklärend sich an eine andere anlehnen, wie z. B.

die Scene zwischen Lapoole und den Mördern oder die zwischen den Lords und der Herzogin von Gloucester.

Ein Fehler des Stückes in ästhetischer Beziehung ist das Verschwinden Richards am Ende. Wir hören nur, daß sich der König nach London zurückzieht, um sich im Tower zu halten. Das ist kein richtiger Abschluß.

Der Zuschauer hat ein Recht, über das Schicksal der Hauptpersonen des Dramas volle Aufklärung zu verlangen. Wir müssen erfahren, ob sich Richard nach dem Kampf mit den Lords versöhnt, oder ob sie bis zu seiner Absetzung schreiten. Daß die Entthronung nicht den Schluß von 1 R 2 bilden konnte, ist klar. Wir hätten sonst doch mit seinem Nachfolger bekannt gemacht werden müssen [1]). Aber auch, daß — etwa in einer verlorenen Schlußscene — der König, der nunmehr von den Einflüsterungen seiner Günstlinge frei ist, seine beiden Oheime wieder zu Ratgebern annimmt, wäre nicht vollkommen befriedigend. Es macht ganz den Eindruck, als ob des Dichters Kraft am Schluß erlahmt sei, als ob er in der zweiten Hälfte seines Dramas nur an Woodstock, nicht mehr an Richard Interesse gehabt hätte.

Als guten Dramatiker dagegen, als Schüler von Marlowe und Shakespeare, zeigt sich der Verfasser von 1 R 2, wie in der Gestaltung der Charaktere, so auch in der Kürzung und Zusammenziehung seiner historischen Quelle. Um Zeit und Handlung einheitlicher zu gestalten, wurden die beiden Perioden von Richards Regierung kontaminiert und neue Kausalzusammenhänge hergestellt. Bagot, Bushy und Greene wurden so zu Urhebern des Mordversuchs gegen die Lords, der neue Lord Oberrichter zum Erfinder der *Blank Charters.* Jetzt fiel Gloucester als Opfer von Tresilians Ränken, und dieser büßte den Mord mit dem Leben.

Die übrigen Änderungen, die der Dichter an seiner Fabel aus technischen Gründen vornahm, beruhen besonders auf dem Streben nach Kontrastwirkung, das sich auch in der scenischen Anordnung ganz unzweifelhaft kundgibt. Deshalb konnte er auf der Seite der Günstlinge keinen Herzog oder Grafen und keinen Erzbischof brauchen: er nahm also nur Tresilian, den bürgerlichen Lord Chief Justice, aus der ersten Periode und verband ihn mit den späteren Günstlingen vom Stande der niederen Edelleute. Shakespeares Grafen Aumerle und Mowbray mußten wegfallen. Aus demselben Grunde wurde der

---

[1]) Liegt diesem Verzicht auf die wirkungsvolle Absetzungsscene vielleicht ein politisches Motiv zu Grunde? Auch in den Quartausgaben von Shakespeares *Richard* II. durfte ja zu Elisabeths Lebzeiten diese Scene nicht gedruckt werden.

Charakter der Lords in scharfen Gegensatz zu dem der Emporkömmlinge gestellt. Lancaster durfte nicht tyrannisch, Gloucester nicht herrschsüchtig erscheinen. Hier kam ihm zum Teil eine dramatische Quelle, 2 H 6, zu Hilfe. Die Chroniken wissen nichts von einem *plain Thomas*, der sich nur in *frieze coat* und *tother hose*[1]) zeigt: dazu wurde Gloucester erst, um gegen die verschwenderischen Modenarren, als die sich die Günstlinge gebärden, mehr abzustechen. Dies hat dann der Dichter in der Scene zwischen Woodstock und dem Höfling ganz köstlich zum Ausdruck gebracht; denn ein größerer Gegensatz läßt sich nicht denken, als der zwischen dem in Kleidung und Wesen so einfachen Herzog und seinem Besuch, einem hohlköpfigen Gigerl mit schön geschwungenen Schnabelschuhen nach neuester Hofmode, der den ihm an Geist und Gemüt unendlich überlegenen Herzog für einen Knecht hält, ihm sein Pferd zu halten gibt und den feinen Spott seines Gastgebers gar nicht versteht. Ein anderer greller Kontrast ist der zwischen dem humanen Woodstock und seinen vertierten Mördern in der ersten Scene des fünften Akts.

Die Einfügung komischer Scenen war nichts Neues: auch 2 H 6 wies solche bereits auf. Ist dieser Zug echt englisch, aus den Mysterien und Moralitäten übernommen — und besonders die Figur des Nimble verleugnet ihre Abstammung vom alten Vice sehr wenig —, so sind die Geistererscheinungen des fünften Akts der klassischen Tragödie Senecas entlehnt. Sie fanden sich in zahlreichen lateinischen und englischen Trauerspielen der Zeit, so in der Spanischen Tragödie, im Ur-Hamlet, in Shakespeares Richard III.

Aus der Spanischen Tragödie und dem Ur-Hamlet konnte der Verfasser von 1 R 2 noch einen anderen technischen Kunstgriff kennen lernen, nämlich die Herbeiführung einer Katastrophe durch ein Schauspiel im Schauspiel. Freilich die Art, wie dies bewerkstelligt wird, ist in Kyds Drama anders, als in unserem Stück: dort haben wir eben ein wirkliches Schauspiel, hier nur eine Maske. Der Effekt, die Rache an dem Gegner, ist aber in beiden Fällen so ziemlich derselbe. Der Inhalt der Maske ist der klassischen Mythologie entnommen, doch sind die Jäger nicht nur in Kalydon, sondern auch im Arden-Wald dem Wild nachgegangen, den Lodge in seiner Rosalynd, 1590, mit reißenden Tieren bevölkert hatte. '*A mask of 6 Foresters or Hunters*' war schon 1574 aufgeführt worden[2]).

---

[1]) Wohl «Bauernhose», «Arbeitshose»; vgl. Jamieson, *Etym. Dict. of the Scottish Language* unter *tother* und *toth.*

[2]) Fleay, *Chronicle of the Drama*, II, p. 341.

Was die Bühne betrifft, die unser Drama voraussetzt, so ist sehr wenig darüber zu sagen. Eine erhöhte Hinterbühne war sicher nicht von nöten. Nur das Bett, in dem der Herzog von Gloucester vor seiner Ermordung schläft, macht eine Schwierigkeit: denn der Herzog konnte nicht vor den Augen des Publikums zu Bett gehen. Die Bühnenanweisung, *he drawes the curtayne* (Akt V, Sc. 1), bezieht sich natürlich auf die Bettvorhänge. Die Worte Lapooles:

lay him in his bed
Then shut the doore, as if he ther had dyd

zeigen uns aber, daß das Bett nur durch eine Thür sichtbar wurde, die Lapoole vorher geöffnet hatte. Daß verschiedene Thüren auf der Bühne angebracht waren, geht aus der Bühnenanweisung zur ersten Scene hervor: *Enter at seuerall doores.* Doch brauchen darunter natürlich nicht mehr als zwei Thüren verstanden zu werden. Es liegen somit hier ganz dieselben Verhältnisse vor, wie bei Marlowes Eduard II.

Ob Tresilian nur deshalb in den Scenen, wo Lords und Günstlinge zusammentreffen, stets fehle, damit ein Schauspieler gespart würde, vermag ich nicht zu entscheiden. Bemerkenswert ist die Thatsache aber immerhin.

Verhältnis zu Shakespeares Richard II.

Eine Vergleichung der beiden Dramen über Richard II. zeigt verschiedene Übereinstimmungen, aber auch große Differenzen. Zunächst ist ohne weiteres klar, daß man die beiden Stücke nicht hintereinander aufführen konnte. Denn in Shakespeares R 2 treten Personen auf, die in 1 R 2 gestorben waren; andere, von denen in 1 R 2 keine Rede war, spielen in R 2 Hauptrollen. Es steht also fest, daß 1 R 2 nicht als erster Teil zu Shakespeares Stück hinzugedichtet worden ist, wie man dies bei Jeronimo und der Spanischen Tragödie annimmt. Ich möchte aber behaupten, daß unser Drama überhaupt nicht nach Shakespeares Richard II. entstanden sein kann. Es war ganz ausgeschlossen, daß ein Dichter es gewagt hätte, um einem streng historisch gehaltenen bekannten Drama Konkurrenz zu bieten, in solcher Weise die geschichtlichen Thatsachen zu entstellen. Denn als Entstellung mußte doch eine Darstellung, wie die von 1 R 2, einem großen Teil des Publikums erscheinen, das hier eine '*true chronicle history*' erwartete, sobald es die Fabel genau kannte. Das Naturgemäße wird dagegen sein, daß der zweite Dichter auch der historischen

Wahrheit, wie sie ihm seine Chronik bietet, treuer zu folgen bestrebt ist, um seinem Publikum sagen zu können: jener hat euch die Geschichte falsch erzählt, hier erst findet ihr sie richtig dargestellt. Es war nicht möglich, Greene im Kampfe fallen zu lassen, wenn dies der Wahrheit nicht entsprach, und das Publikum schon aus einem bekannten Trauerspiel wußte, daß er bis zu Richards Sturz lebte und dann hingerichtet wurde. Ebenso liegt der Fall mit der Einsetzung Lapooles zum Mörder Woodstocks, statt Thomas Mowbray, der doch im Anfang von Shakespeares Stück eine Hauptrolle spielte. Aber selbstverständlich brauchte der zweite Dichter sich nicht um den ersten zu kümmern, wenn dieser die Geschichte nach seiner Willkür umgeformt hatte. Niemand wird also von Shakespeare verlangen, daß er sich nach dem älteren Stücke — und wäre dieses noch so populär gewesen — gerichtet und nun etwa auch Lapoole an die Stelle von Mowbray gesetzt hätte. Er hatte ja die Chronik auf seiner Seite und verbesserte nur seinen Vorgänger. — Wenn sich also ein Zusammenhang zwischen den beiden Dramen nachweisen läßt, so war 1 R 2 notwendig das ältere. Aber auch ohne diese Voraussetzung ist dies das wahrscheinlichere, denn es ist nicht anzunehmen, daß der Verfasser von 1 R 2 von Shakespeares Stück keine Kunde gehabt hätte.

Die Stellen, die einen Zusammenhang zwischen den beiden Dramen beweisen könnten, sind lange nicht so zahlreich, wie bei 2 H 6 oder Ed 2, immerhin aber läßt sich ein solcher sehr wahrscheinlich machen.

Von einzelnen Übereinstimmungen kommen die folgenden in Betracht (R 2: II, 1, 57 ff.):

This land of such dear souls, this dear dear land,
Dear for her reputation through the world,
Is now leased out, I die pronouncing it.

60 *Like to a tenement, or peltring farm:*

65 *That England, that was wont to conquer others . . .*

112 *Landlord of England art thou now, not king.*

1 R 2: V, 1:

And we, his sonne, to ease our wanton youth,
Become a landlord to his warlicke realme,
Rent out our kingdome like a peltry farme,
That erst was held as fair as Babilon,
The mayden conquerris to all the world.

Der Abschied der drei Günstlinge Richards in R 2 ist ganz analog dem Abschied der drei Lords in 1 R 2 (R 2: II, 2, 142):

Farewell: if heart's presages be not vain,
We three here part, that ne'er shall meet again.
Farewell at once, for once, for all, and ever.

1 R 2: III, 2, 100:

Adue, good Yorke and Gaunt, farwell fore euer!
I haue a sad presage comes sodenly,
That I shall neuer see those brothers more.
On earth, I feare, we neuer more shall meete.

R 2: II, 1, 246:

The commons hath he pill'd with grievous taxes.

1 R 2: I, 3, 110:

They would not taxe and pyll the commons soe.

In der Scene zwischen dem König und dem Stallknecht fragt Richard, wie sein Leibroß unter Bolingbroke gegangen sei (R 2: V, 5, 83):

Groom: *So proudly as if he disdain'd the ground.*

1 R 2: I, 3, 86:

We thought your horse, that wont to tread the grownd
And pace as if he kickt it scornefully . . .

Die Stellen, wo in R 2 von dem ermordeten Herzog von Gloucester die Rede ist, scheinen darauf hinzudeuten, daß Shakespeare bei seinem Publikum eine gewisse Bekanntschaft mit seiner Persönlichkeit voraussetzte. Die Zuschauer erfahren in der ersten Scene nicht, wer Gloucester war oder warum er ermordet wurde. Vgl. R 2: I, 1, 100 und 132.

R 2: I, 2, 1:

Gaunt: *Alas! the part I had in Woodstock's blood*
Doth more sollicit me than your exclaims
To stir against the butchers of his life!

Hier haben die Herausgeber der Folio *Gloucester* für *Woodstock* eingesetzt, ohne Zweifel, weil zu ihrer Zeit das Publikum nichts mehr von Thomas Woodstock wußte, und die Stelle unverständlich geworden war. Allerdings könnte ja auch das Gedicht im *Mirror for Magistrates,* wo Gloucester ebenfalls nur als Thomas Woodstock auftritt, Shakespeare zum Gebrauch dieses Namens verleitet haben. Dagegen spricht aber eine andere Stelle, wo Gloucesters *plainness* hervorgehoben wird, was in dem genannten Gedicht durchaus nicht der Fall ist. Vielmehr beklagt er dort seinen großen Ehrgeiz.

R 2: I, 1, 128:

(Gaunt): *My brother Gloucester, plain well-meaning soul.*

Dieser Vers weist meines Erachtens doch darauf hin, daß Shakespeare 1 R 2 kannte. Der Ausdruck *plain* kommt bei Holinshed nicht auf Woodstock angewandt vor, dagegen mußte er jedem naheliegen, der mit der Gestalt des *plain Thomas* vertraut war.

Ich glaube, daß wir nach diesen Beobachtungen wohl sagen dürfen: es ist sehr wahrscheinlich, daß jenes andere Drama über Richard II. Shakespeare nicht unbekannt war. Es lag ihm dann eine Historie vor, die mit der Ermordung des Herzogs von Gloucester abschloß. Deshalb begann er seinen Richard II. nach diesem Ereignis, richtete sich aber im übrigen nach seiner historischen Quelle, da es für ihn ganz unmöglich war, alle Abänderungen derselben bei 1 R 2 zu acceptieren.

Sprache und Metrik.

Eine Hauptfertigkeit unseres Dichters liegt in der Individualisierung der Sprache. Sie muß sich dem Charakter des Sprechenden anpassen, wenn das Stück natürlich wirken soll. Deshalb spricht der *plain Thomas* anders als der Herzog von Lancaster, der König anders als seine Günstlinge, und der schlaue Nimble anders als der dumme Dorfschulze. Die Sprache Lapooles, des Mörders aus dem Ritterstande, unterscheidet sich gewaltig von den wüsten, unglaublich gemeinen Worten seiner gedungenen Mordbuben.

In der Verteilung von Prosa und Versen finden wir so ziemlich dieselben Verhältnisse, wie sie Janssen für Shakespeare aufgestellt hat; doch spielt die soziale Stellung eine größere Rolle hierbei, als er ihr anweisen will.

Der Blankvers weist noch häufig Reime, aber auch weibliche Ausgänge auf. Bullen urteilt darüber *Old English Plays II Appendix*, p. 429: '*There is less extravagance of language than in most of the plays belonging to that early date (circ. 1593?); and the blank verse, though it is monotonous enough, has perhaps rather more variety than we should expect to find.*' Der Grund für diese Verhältnisse ist wohl, daß sich der Verfasser von 1 R 2 an Eduard II. und Heinrich VI., nicht so sehr an Tamerlan herangebildet hat.

Datum.

Das Datum von 1 R 2 ist nicht genau zu bestimmen. Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse, bekanntlich auch kein untrügliches Moment, kommen in dem Stück nicht vor. Wir gelangen aber zu einem ziemlich kurzen Zeitraum, innerhalb dessen es gedichtet sein

muß, wenn wir erwägen, daß es nicht nach Shakespeares Richard II. und nicht vor Heinrich VI. zweiter Teil oder Marlowes Eduard II. entstanden sein kann. Das Datum dieser Dramen steht nun allerdings auch nicht ganz fest, aber wir können doch mit großer Wahrscheinlichkeit behaupten, daß 2 H 6 ca. 1591/92 und R 2 ca. 1594/96 geschrieben worden sind. In der Zwischenzeit muß unser Drama verfaßt worden sein und zwar eher früher als später, da es so sehr von 2 H 6 und dem ungefähr gleichzeitigen Ed 2 beeinflußt ist[1]).

Verfasser.

Über den Verfasser ist nichts bekannt. Kühne Vermutungen hier aufzustellen, halte ich für vollkommen wertlos. Daß er kein Stümper war, zeigt sein Werk in jeder Scene. Der Ort, wo er lebte, scheint London gewesen zu sein. Die Hauptstadt war das natürliche Operationsfeld für einen Elisabethanischen Dramatiker; außerdem zeigt er sich auch mit ihrer Umgebung vertraut. Die kleinen Ortschaften, die in der dritten Scene des dritten Akts vorkommen, liegen in dieser Gegend: Dunstable[2]), ein Marktstädtchen in Bedfordshire, 33 Meilen n. w. von London, Hackley (Hacklay), ein Dorf in Essex, 4 Meilen n. w. von Rochford, und Layton Bussard, das vielleicht Leyton, Essex, eine Meile n. von Stratford, oder Latton, Essex, 6 Meilen n. von Epping, ist. Mithin alle nicht weit von London.

Personen.

König Richard II.
John von Gent, Herzog von Lancaster, } Söhne Edwards III., Oheime König Richards.
Edmund von Langley, Herzog von York, }
Thomas von Woodstock, Herzog von Gloucester, }
Graf von Arundel, Admiral der englischen Flotte.
Graf von Surrey[3]).
Sir Thomas Cheney, in Diensten des Herzogs von Gloucester.[4])

---

[1]) Bullen, a. a. O., vermuthete ca. 1593, Fleay, *Chron. of the Drama* II, 320, ca. 1591. Doch kann ich nicht angeben, ob sie Gründe für diese Vermutungen hatten.

[2]) Natürlich ist Dunstable wegen des Anklangs an *Dunce*, Dummkopf, gewählt. Schon Holinshed kennt dieses Wort in der angegebenen Bedeutung. Vgl. Murray, NEDict. s. v. *Dunce* und *Dunstable*. Der Schulze von Dunstable ist Mr. Ignorance, sein Bruder Mr. Ignoramus. Der Name Ignoramus war ja schon lange vor Ruggles Komödie (vgl. Jahrbuch XXXIV, 256 und 276) populär.

[3]) Vgl. oben S. 20.

[4]) Einen Sir Thomas Cheinie erwähnt Holinsh. II, 715.

Sir Henry Greene,
Sir Edward Bagot,
Sir William Bushy,
Sir Thomas Scroop, } Günstlinge des Königs[1]).
Robert Tresilian, Lord Oberrichter.
Lapoole, Gouverneur von Calais.
Sir Nicolas Exton, Lord Mayor von London[2]).
Nimble, Diener Tresilians.
Crosby,
Fleming, } Kreaturen Tresilians.
Mr. Ignorance, Schultheiß von Dunstable.
Ein Schulmeister, ein Viehzüchter, ein Bauer, ein Metzger, ein Knecht, ein Pfeifender.
Ein Höfling.
Ein Edelmann.
Die Sheriffs von Kent und Northumberland[3]).
Ein Diener.
Zwei Mörder.
Der Geist Edwards III.
Der Geist des schwarzen Prinzen.
Königin Anna von Böhmen, Gemahlin Richards II.
Herzogin von Gloucester.
Herzogin von Irland[4]).
Bogenschützen, Soldaten, Mägde.

---

[1]) Der Vorname von Bagot war William, der von Bushy John, und der von Scroop William. Greene kommt als Sir Thomas und Sir Henry bei Holinshed und Stow vor. Auch Bagot führt bei Holinshed einmal den Namen John (vgl. oben p. 13), und wird überdies 1 R 2: II, 1, 3 Sir Thomas genannt.

[2]) Es ist nicht ganz klar, ob der Dichter ihn in einen Exton und einen Lord Mayor spaltet. Vgl. wegen des Gebrauchs von *and* auch I, 1, 60.

[3]) Kent und Northumberland sind nur gewählt als südlichste und nördlichste Grafschaft.

[4]) Sie ist die erste Gemahlin Robert de Veres, Herzogs von Irland. Dieser hatte sich 1387 von ihr geschieden, um ein böhmisches Hoffräulein der Königin zu heiraten. Vgl. Hol. II, p. 781.

I. Act.

1. Sceane.

fol. 161

Enter hastely at seuerall doores: Duke of Lancaster, Duke of Yorke, the Earles of Arondell and Surrye, *with* napkins on ther armes and kniues in ther hands, *and* *Sir* Thomas Chæney, *with* others beareing torches, *and* some *with* clookes *and* rapiers.

Omnes. Lights, lights, bring torches knaues!

Lanc. Shutt to the gates,
Lett no man out vntill the house be searcht!

Yorke. Call for *our* coches, lett's away, good brother!
Now, byth blest saints, I feare we are poysond all.

Arond. Poysond, my lord? — — 5

Lanc. I, I, good Arondell, 'tis hye tyme be gon.
May heauen be blest for this preuentione!

Yorke. God for thy mercye! would *our* cussen king
Soe cussen vs, to poysen vs in *our* meate?

Lanc. Has no man here some helpeing antedote, 10
For feare already we haue tayne some drame?
What thinkest thou, Cheney, thou first broughtst the tydings,
Are we not poysond thinkest thou?

Che. Feare not, my lords;
That mischeeueous potion was as yet vnserud,
It was a liqued bayne, dissolud in wine, 15

Mit Bezug auf den Abdruck möchte ich noch bemerken, daß ich bestrebt war, den Text möglichst genau nach der HS zu bieten. Ich habe deshalb nur zum Zwecke der größeren Deutlichkeit den Gebrauch der Majuskeln geregelt — dabei F für ff und i für J schreibend —, Apostrophe angebracht und eine möglichst logische Interpunktion durchzuführen gesucht, während die HS nur eine sehr willkürliche an einzelnen Stellen bot. Die zahlreichen Streichungen, die offenbar zu Regiezwecken von einem Benützer der HS gemacht wurden, sind, wie die wenigen Änderungen von zweiter Hand, jedesmal verzeichnet. Dagegen sind von den abweichenden Lesungen Halliwells (H.) nur die wichtigeren genannt.

Which after supper should haue bene caroust
To young king Richards health.

Lanc. Good i faith, are his vncles deathes become
Health to king Richard? How cam it out?
Sir Thomas Cheney, pray, resolue vs. 20

Che. A Carmalitt fryer, my lord, reueald the plott
And should haue acted itt, but, tucht in conscience,
He came to your good brother, the lord protector,
And so disclosd itt; who straight sent me to you.

Yorke. The lord protect hime for itt, I, and our cussen kinge, 25
Hye heauene bee iudg we wish all good to hime.

Lanc. A heauey charge, good Woodstocke hast thou had
To be protector to soe wyld a prince,
Soe farr degenerate from his noble father,
Whome the trembling French the blacke prince calld, 30
Not of a swart and mellancholly brow,
For sweete *and* louely was his countenance,
But that he mayd so many funerall dayes
In mornefull France. The warlicke battayles wonne
At Cressey feild, Poyteeres, Artoyse, *and* Mayne 35
Mayd all France growne vnder his conquering arme,
But heauen forestauld his diademe on earth
To place hime with a royall crowne in heauen.
Rise may his dust to glorye: ere he'd a done
A deede soe base vnto his enemye, 40
Much less vnto the brothers of his father,
He'd first haue lost his royall blood in droops
Dissolud the stringes of his humanytye
And lost thatt liuelyhood, that was preserud
To make his vnlike sonne a wanton kinge. 45

Yorke. Forebeare, good John of Gaunt, beleeue me, brother,
We may doe wrong vnto our cossen king:
I feare his flattering mynions more t[*han hime.*]

Lanc. By the blest vergine, noble Edmond Yorke, fol. 161 b
I'me past all patience: poyson his subjects! 50
His royall vncles! Why, the proud Castillyan,
Wher John of Gaunt wrights king and soueraigne,
Would not throwe off their wyle *and* seruill yoake
By trechery soe base. Patience! gratious heauen.

Arond. O good invooke, right princly Lancaster, 55
Calme thy hye spleene. Sir Thomas Cheney heere
Can tell the circomstance: pray giue him leaue.

---

30 Whome bis 36 arme ist im MS durchgestrichen; doch müßten dann auch Z. 37 und 38 wegfallen. — 48 *than hime* H, fehlt heute im MS.

Lanc. Well, lett hime speake.

Che. 'Tis certaynely maid knowne, my reuerent lords,
To y*our* loud brother *and* the good protector 60
That not king Richard but his flatterers,
S*ir* Henry Greene, ioynd with S*ir* Edward Baggott,
And that sly Machavill Tressillian,
Whome now the king elects for lord cheefe iustice,
Had all great hands in this consperacye. 65

Lanc. By blessed Mary, I'le confound them all.

Yorke. Your spleene confounds yo*ur* selfe.

Lanc. By kingly Edwards soule, my royall father
I'le be reuengd at full on all ther liues.

Yorke. Nay, if your rage breake to such high extreames, 70
Y*ou* will preuent yo*ur* self, and loose reuenge.

Lanc. Why Edmond, canst th*ou* giue a reason yett,
Though we, soe neere in blood, his hapless vncles,
(His grandsier Edwards sonnes, his fathers brothers!)
Should thous be mayd away, why might it be, 75
That Arondell and Surrey heere should dye.

Surry. Some freend of thers wanted my earledome sore.

Arond. Parhapps my office of the admiralltye.
If a better and more fortunate hand
Could gouerne itt, I would 'twere none of myne. 80
Yett thus much can I say and make my praise
No more then merrytt: a wealthier prize
Did neuer yett take harbour in o*ur* roades,
Then I to England brought. Y*ou* all can tell:
Full threescore sayle of tawle and lusty shipps 85
And six great carickes frought w*ith* oyle and wine
I brought king Richard in aboundance home,
So much that plentye hath to staild o*ur* pallats,
As that a tun*n* of hye prizd wynes of France
Is hardly worth a marke of English money. 90
If seruice such as this done to my country
Merritt my harte to bleed, let it bleed freely.

Lanc. We'le bleed together, warlicke Arondell.
Cussen of Surrye, princly Edmond Yorke,
Lett's thinke on some reuenge: if we must dye, 95
(10 000) soules shall keepe vs companey.

Yorke. Patience, good Lancaster. Tell me, kynd Cheney,
How does thy m*aster*, o*ur* good brother Woodstocke,
Playne Thomas, for bith rood, so all men call hime
For his playne dealing *and* his simple cloathing: 100
Lett others sett in silcke and gould, sayes hee,

A coate of English freese, best pleaseth me.
How thinckes his vnsophisticated playnenes
Of theis bitter compounds? Feares he no drugge
Putt in his brothe shall his healthes best secure? 105

Che. Faith, my lord, his mynd sutes *w*ith his habitt:
Homely and playne, boeth free from pryd and enuye,
And therin will admitt distrust to none.

fol. 162

Enter Thomas of Woodstocke in freese. The Mace. The Lord Mayre *and* Exton, *and* others *w*ith lightes afore them.

Che. And see his grace himeself is com to greete y*ou*.
Be y*our* leaue ther: roome for my lord protectors grace! 110

Yorke. Lanc. Health to yo*ur* grace!

Wood. I sallute yo*ur* healthes, good brothers, pray p*ar*don mee,
I'le speake *w*ith yo*u* anan; hye thee, good Exton;
Good lord mayre, I doe beseech ye, prossecute
*W*ith yo*ur* best care a meanes for all our saftyes. 115
Mischeife hath often duble practises,
Trecherye waunts not his second strattagem.
Who knowes but steele may hitt, though poyson faile,
Alacke-the-day, the night is made auayle
To shaddowe mischeife; sett, I beseech, 120
Strong guard *and* carefull to attend the cittye.
O*ur* ladye help, we knowe not who are freends,
O*ur* foes are growne soe mightie, pray be carefull.

Lord Mayre. Yo*ur* freends are greate in London, good my lord.
I'le front all dangers, trust it on my word. 125
[*Exit L. Mayre.*

Wood. Thankes from my harte I sweare. Afore my god,
I know not w*h*ich way to bestowe my selfe.
The tyme's soe byssye and soe dangerous too.
Why, how now, brothers? how faires good John a Gaunt?
Th'art vext, I knowe, tho*u* greiust, kind Edmond Yorke, 130
Arondell and Surrye, noble kinsmen,
I knowe ye all are discontented much.
But be not soe; afore my God I sweare,
King Richard loues y*ou* all: and creditt me,
The princly gentleman is innocent 135
Of this blacke deed and base consperacye.
Speake, speake, how is't *w*ith princly Lancaster?

Lanc. Sicke, Gloster, sicke! We all are wearye,
And faine we would ly downe to rest o*ur* selues,'
But that so many serpents lurk ith grass:
We dare not sleepe. 140

Wood. Enough, enough,
Good brother; I haue found out the dissease:
When the head akes, the body is not healthfull.
King Richard's wounded *with* a wanton hum*our*,
Luld *and* securd by flattering sicophants. 145
But 'tis not deadly yett, it may be curd.
Some vayne lett blood, wher the corruptione lyes,
And all shall heale agayne.

Yorke. Then loose no tyme, least it growe vlserous.
The false Tressillian, Greene and Baggott 150
Rune nought but poyson, brother: spill them all!

Lanc. They guide the nonage king: 'tis they protect hime.
You weare the title of protect*or*shipp,
But like an vnder-officer, as though
Yo*urs* were deriud from theres; faith, y'are to playne. 155

Wood. In my apparrell, you'ld say.

Lanc. Good faith, in all.
The commons murm*our* gainst the dessolut kinge,
Treason is whisperd at each common table
As customary as ther thankes to heauen,
Men need not gayse vp to the sky to see 160
Whether the sune shine cleere or no, 'tis found
By the smalle light should bewtifye the grownd.
Consaite yo*u* me, a blynd man thus much sees:
He wants his eyes to whome we bend o*ur* knees.

Arond. Yo*u* all are princes of the royall blood, fol. 162b 165
Yett like great oakes ye lett the iuye growe,
To eate yo*ur* harts out *with* his false imbraces.
Ye vnderstand, my lord?

Wood. I, I, good cuss, as if ye playnely sedd:
Distroy those flatterers *and* tell king Richard 170
He does abasse hime self to countenance them.
Softe, softe. Fruite that growes hye, is not securely pluckt,
We must use ladders *and* by stepps assend,
Till by degrees we reach the altitude.
Yo*u* consaite me too, pray, be smooth awhile. 175
To morrow is the sollemne nuptiall day
Betwixt the king *and* vertious Anne a Beame,
The Emperou*rs* daughter, a right gratious ladye,
That's come to England for king Richards loue,
Then, as yo*u* loue his grace *and* hate his flatterers, 180
Discountnance not the day *with* the least frowne;
Be ignorant of what ye knowe. Afore my God,

---

152 nonagd? — 169 *cussen* H.

I haue good hope this happie mariage, brothers,
Of this soe noble *and* religious princess,
Will myldly calme his head-strong youth, to see 185
And shune those staynes, that blurrs his ma*ie*stie.
If not, by good king Edwards bones, o*ur* royall father,
I will remoue those hinderers of his health,
Tho't cost my head!

Yorke. Lanc. On these conditions, brother, we agree. 190

Arond. And I.

Surry. And I.

Lanc. To hyde o*ur* hate is soundest pollicye.

Yorke. *And*, brother Gloster, sence it is yo*ur* pleasure
To haue vs smooth o*ur* sullen browes w*i*th smiles,
We'de haue yo*u* suit yo*ur* outsyd to yo*ur* harte, 195
And, like a courtier, cast this country habitt,
For w*hi*ch the course *and* vulgar call yo*ur* grace
Bith title of playne Thomas; yett we doubt not
To morrow we shall haue good hope to see
Yo*ur* high protecto*r*shipp in braueryе. 200

Wood. No, no, good Yorke, this is as faire a sight:
My harte in this playne freese sitts true and right.
In this I'le serue my king as true *and* bould,
As if my out-syd were all trapte in gould.

Lanc. By Marye, but yo*u* shall not, brother Woodstocke! 205
What, the mariage-day to Richard *and* his queene!
And will ye soe disgrace the state *and* realme?
We'le haue you braue, efaith!

Wood. Well, well.
For yo*ur* sakes, brothers, *and* this sollome day,
For once I'le sumpter a gawdye wardropp, but 'tis more 210
Then I haue done, I vow, this (20) yeares.
Afore my God, the king could not haue intreated mee
To leaue this habitt, but yo*ur* wills be done.
Lett's hye to courte, yo*u* all yo*ur* wishes haue,
One wearye day playne Thomas wilbe braue. 215

Exeunt omnes.

2. Sceane.

Enter Greene, Baggott and Tressillian in rage.

Triss. Nay, good S*i*r Henry, king Richard calls for yo*u*.

Bagg. Prethee, sweete Greene,
Vissett his highnes *and* forsake these passions.

Greene. 'Sblud, I am vext, Tressilian, madd me not!
Thy self *and* I and all are now vndone.

The lords at London are securd from harme, 5
The plott's reueald. Black currses sease the *traitour*!

Bagg. Eternall torments whipp that Carmalitt!

Triss. A deeper hell then limbo patrum hould hime! fol. 163
A fayrting villayne, confusione crush his soule!

Bagg. Could the falce slaue recoyle, *and* swore ther deathes! 10

Greene. Mischeife deuoure hime! Had it but tayne effect
On Lancaster *and* Edmond, duke of Yorke,
(Those headstrong vncles to the gentle kinge),
The third brother, playne Thomas, the protect*or*,
Had quickly bene remoud; but sence 'tis thus, 15
O*ur* safties must be card for, and 'tis beste
To keepe vs neere the persone of the kinge.
Had they bene dead, we had ruld the realme *and* hime.

Bagg. So shall we still, so long as Richard liues.
I knowe he cannot brooke his stubborne vncles. 20
Com, thinke not an't. Cheere thee, Tressillian.
Heere's better newes for thee: we haue so wrought
W*i*th kingly Richard, that by his consent
Yo*u* are already mounted on yo*ur* footecloth,
Yo*ur* scarlett, or yo*ur* purple, w*hi*ch ye please, 25
And shortly are to vnderprop the name —
Marke me, Tressillian — of lord chiefe iustice of England.

Triss. Hume, hume, hume, legitt or non legitt, me thinkes already I sitt vpon the benche, w*i*th dreadfull frounes frighting the lowsye rascalls; *and*, when the iury once cryes guilty, could pronounce: «Lord haue marcy on thee», w*i*th a browe as rough *and* sterne as surly Radamanth; or, when a fellow talkes, cry: «take hime, iaylor, clapp boults of iron on his heeles *and* hands». Cheife iustice, my lords — hume, hume — I will weare the office in his trew ornament.

Greene. But, good yo*ur* honnour, as 'twill shortly bee, 35
Yo*u* must obserue *and* fashion to the tyme
The habitt of yo*ur* lawes; the king is young,
I, and a little wanton — soe parhapps are we —:
Yo*ur* lawes must not be beadles then, Tressillian,
To punish your benyfacto*urs*, look to that. 40

Triss. How, Sir, to punish yo*u*, the mynions to the king,
The iewells of his harte, his deerest loues?
'Zounes, I will screw and wynd the stubborne lawe
To any fashione that shall licke yo*u* best.
It shalbe lawe, what I shall saye is lawe, 45
And what's most sutable to all yo*ur* pleasures.

---

21 *ant* MS stets für *on't*.

Bagg. Thankes to *your* lordshipp, *which* is yett to come.

Greene. Farwell, Tressillian, still be neere the courte.
Anon king Richard shall confirme thy state.
We must attend his grace to Westminster, 50
To the hye nuptialls of faire Anne a Beame,
That must be now his wife *and* Englands queene.

Exeunt Greene and Baggott; manett Tress.

Triss. So lett them pass. Tressillian, now bethinke thee. Hume, lord cheife iustice — methinkes already I am sweld more plump then erst I was.
Authoritye's a dish that feeds men fatt, 55
An excellent dillicate: yett best be wise,
No state's secure w*i*thout some enemyes.
The dukes will frowne: why, I can looke as grime
As John of Gaunt *and* all that frowne w*i*th hime.
But yett vntell myne office be putt on 60
By kingly Richard, I'le conseale my self,
Frameing such subtle lawes that Janus-like
May w*i*th a duble face salute them boeth.
I'le search my brayne *and* turne the leaues of lawe.
Witt makes vs great, greatnes keeps fooles in awe. 65
Nimble! my man ther, hye! wher's Nimble? fol. 163 b

Nimb. As nimble as an eele, Sir; did ye call, S*i*r?

Triss. Sur, I, look out some better phrase, sallut agen.

Nimb. I know no other, S*i*r, vnless you'le be frenchefyd and lett me lay the Mounsier to *your* charge, or sweete Signior. 70

Triss. Neither, 'tis higher yett, Nimble, tho*u* buckrum*m* scribe. Thinke once agen.

Nimbl. Neither S*i*r, nor Mounsier, nor Signior; what should I call him, tro? Hee's monstrously translated sodaynly. At first, when we were schoole-fellows, then I calld hime sirra; but sence he became my m*aster*, I payrd away the a and serud hime w*i*th the Sur: what title he has gott now I knowe not, but I'le try further. Has *your* worshipp any imployment for me? 78

Triss. Tho*u* groose vncaput, no, tho*u* speakest not yett.

Nim. My mouth was open, I'me sure, if *your* honno*r* would please to heere mee.

Triss. Ha, honno*ur* saist tho*u*? I, now tho*u* hittest itt, Nimble.

Nim. I knew I should wynd about ye, till I had *your* honno*ur*. 83

Triss. Nimble, bend thy knee! The lord cheife iustice of England speakes to thee.

Nim. The lord be praisd, we shall haue a florishing com*m*on wealth, sur.

---

74 *tro* = *troth,* nicht verschrieben für *too.*

Triss. Peace, lett me speake to thee.

Nim. Yes, any thing, so yo*ur* honnou*r* pray not for me, I care not; for now you're lord cheife iustice, if euer ye cry Lord haue marcye vppon me, I shall hange for't, shure. 89

Triss. No, those fearefull words shall not be pronouncst gainst thee, Nimble.

Nim. Thanke ye, my lord, nay, and you'le stand betweene me *and* the gallowes, I'le be an arrant theefe, shure, if I cannot picke vp my cromes by the lawe quickly; I'le cast away my buckrom baggs *and* be a hye way lawyer now, certaynely. 94

Triss. Canst tho*u* remember, Nimbell, how by degrees I roose,
Sence first tho*u* knewst me? I was first a schoole boy.

Nim. I, saueing yo*ur* honnou*rs* speech, yo*ur* worshippfull tayle was whipt for stealing my dinner out of my satchell. Yo*u* were euer so craftye in yo*ur* childhood, that I knewe yo*ur* worshipp would proue a good lawyer.

Triss. Interupt me not. Those dayes tho*u* knewst, I say; 100
From whence I did become a plodding clarke;
From w*hi*ch I bounst, as tho*u* dost now, in buckram*m*
To be a pleading lawyer, *and* ther I stayd,
Till by the king I was cheife iustice mayd.
Nimble, I read this dissepline to thee 105
To sturr thy mynd vp still to industrye.

Nim. Thanke yo*ur* good lordshipp.

Triss. Goe to thy m*istr*is, Ladye yo*u* now must call hir,
Bid hir remoue hir howsehould vp to London.
Tell her o*ur* fortunes, *and* w*i*th how much perrill 110
We haue attaynd this place of eminence.
Goe *and* remooue hir.

Nim. W*i*th a habis corpus, or a surssararys, I assure ye. *And* so I leaue yo*ur* lordshipp, alwayes hopeing of yo*ur* wonted fauour that, when I haue past the Londone bridg of affliction, I may arriue w*i*th yo*u* at the Westminster hall of promotion, *and* then I care not. 116

Triss. Thou shalt. Tho*u* hast an executeing looke,
And I will putt the axe into thy hand.
I rule the lawe, tho*u* by the lawe shalt stand.

Nim. I thanke yo*ur* lordshipp, and a figg for the raixe then. 120

Exeunt.

3. Scene.

Sound a Senett. Enter in great state King Richard, Queene An*n* crownde, Lancaster, Yorke, Arondell, Surrye, Greene, Baggott, and Woodstock very braue; the Dutches of Gloster *and* the Duches of Ireland. fol. 164

---

120 raixe: raxe H. — *3. Scene* fehlt MS. — *crownde: e* verwischt.

King. Baggott and Greene, next to the faire queene An*n*
Take yo*ur* hye places by king Richards syde
And giue faire wellcome to o*ur* queene *and* bryd.
Vncles of Woodstocke, Yorke, and Lancaster,
Make full o*ur* wishes, *and* sallut o*ur* queene, 5
Giue all yo*ur* wellcomes to faire An a Beame.

Lanc. I hope, sweete prince, hir grace mistakes vs not,
To make o*ur* hartes the worsser parte of vs:
O*ur* tounges haue in o*ur* English eloquence,
Harsh though it is, pronouncst hir wellcoms many 10
By oathes and loyall protestationes,
To w*hi*ch we add a thousand infinetts;
But in a word, faire queene, for euer wellcome!

Wood. Lett me preuent the rest for mercyes sake!
If all ther wellcomes be as long as thine, 15
This health will not goe round this weeke, bith mass.
Sweete queene *and* cussen, now I'le call yo*u* soe
In playne and honest phrase: wellcom to England!
Thinke they speake all in me, *and* you haue seene
All England crye w*i*th joy: God bless the queene! 20
And soe, afore my God, I knowe they wish itt.
Onely I feare my dutye not misconstred,
Nay, nay, king Richard, fore God, I'le speake the truth:
Sweete queene, y'aue fownd a young *and* wanton choice,
A wildhead, yett a kingly gentleman, 25
A youth vnsettled, yett hee's princely bread,
Dessended from the royallst bloods in Europe,
The kingly stocke of England and of France.
Yett hee's a hayre-brayne, a very wagg, efaith.
But yo*u* must beare, maddam: las, hee's but a blossome, 30
But his maturytye I hope you'le fynd
Trew English bread, a king loueing *and* kynd.

King. I thanke ye for yo*ur* double praise, good vncle.

Wood. I, I, good cuss, I'me playne Thomas, bith roode, I'le speake the truth.

Queene. My soueraigne lord *and* yo*u*, trew English peeres, 35
Yo*ur* all accomplisht honno*ur*s haue soe tyd
My sences by a magicall restraynt
In the sweete spells of this yo*ur* faire demeano*urs*,
That I am bound *and* charmd from what I was.
My natiue country I no more remember, 40
But as a tayle tould in my infancye,
The greatest parte forgott, *and* that w*hi*ch is
Appeeres to Englands faire Elizium

2 *your*: *you* H.

Like brambles to the ceadars, curse to fine,·
Or like the wyld grape to the fruitfull vyne. 45
And haueing left the earth wher I was bread,
And English maid, lett me be englished.
They best shall please me shall me English call.
My harte, greate king, to yo*u*, my loue to all!

King. Gramarcye, Nan, tho*u* highly hono*ur*st mee. 50

Yorke. *And* blest is England in this sweete accord.

Wood. Afore my God, sweete queene, o*ur* English ladyes,
And all the weomen that this ile contaynes,
Shall sing in praise of this yo*ur* memorye
And keepe records of vertious Ann a Beame, 55
Whose disseplyne hath tought them womanhood. fol. 164 b
What erst seemd well by custome now lookes rude.
O*ur* weomen till yo*ur* comeing, fairest cussen,
Did vse like men to straddle, when they ryde,
But yo*u* haue tought them now to sitt asyde. 60
Yett, by yo*ur* leaue, young practice often reeles:
I haue seene some of yo*ur* schoolers kicke vp boeth ther heeles.

Dutch. Glo. What haue yo*u* seene, my lord?

Wood. Nay, nay, nothing, wife. I see little w*i*thout spectacles, tho*u* knowst.

King. Trust hime not, aunt, for now hee's growne soe braue, 65
He will be courting, I, and kissing too.
Nay, vncle, now I'le doe as much for yo*u*
And lay your faults all open to the world.

Wood. I, I, doe, doe.

King. I'me glad y'are growne soe careless.
Now by my crowne I sweare, good vncles Yorke *and* Lancaster, 70
When yo*u* this morneing came to vissett me,
I did not knowe hime in this strange attire.
How comes this goulden metamorphesis
Frome homespune huswiferye? Speake, good vncle.
I neuer saw yo*u* hatcht *and* guilded thus. 75

Wood. I am no stoicke, my deere soueriagne cussen,
To make my playneness seeme cononycall,
But to allowe my self such ornaments
As might be fitting for yo*ur* nuptiall day
And coronatione of yo*ur* vertious queene. 80
But were the eye of day once closd agayne,
Vpon this backe they neuer more should come.

King. Yo*u* haue much gracst the day. But, noble vncle,
I did obserue, what I haue wonderd att,
As we to day rodd on to Westminster, 85
We thought yo*ur* horse, that wont to tread the grownd

And pace as if he kickt it scornefully,
Mount and curvett like strong Busepholus,
To day he trod as slowe *and* mellancholly,
As if his leggs had fayld to beare his load. 90

Wood. And can ye blaime the beast? Afore my God,
He was not wont to beare such loads, indeed.
A hunderd oakes vppon these shoulders hange,
To make me braue vppon yo*ur* wedding day,
And more then that, to make my horse more tyre 95
Ten acorrs of good land are sticht vp heere.
Yo*u* knowe, good cuss, this was not wount to be.

King. In yo*ur* tother hosse, vncle.

Green. No, nor his freese coate neither.

Wood. I, I, mocke on. My tother hosse say yo? 100
Ther's honest playne dealing in my tother hosse.
Should this fashione last, I must raise new rents,
Vndoe my poore tennants, turne away my seruaunts,
And guard my self w*i*th lace; nay, sell more land
And lordshipps too, bith roude. Heere me, king Richard, 105
If thus I iett in pryd, I still shall loose,
But I'le build castles in my tother hosse.

Queene. The king but iests, my lord, *and* yo*u* growe angrey.

Wood. Tother hose, did some heere weare that fashione,
They would not taxe *and* pyll the commons soe. 110

Yorke. Foote, he forwarnd vs, *and* will breake out himself. fol. 165

Lanc. No matter, we'le backe hime, though it growes to blowes.

Wood. Scoff ye my playneness?
I'le talke no ryddles, playne Thomas will speake playnely:
Ther's Baggott ther *and* Greene . . .

Gree. Bag. And what of them, my lord? 115

Wood. Vpstarts, come downe, yo*u* haue no places there!
Heere's better men to grace king Richards chaire,
If't pleasd hime grace them soe.

King. Vncle, forbeare . . .

Wood. These cutts the collomes that should prop thy house,
They taxe the poore, *and* I ame scandalld for itt, 120
That by my fault those late oppressions ryse,
To sett the commons in a mutinye,
That London euen it self was sackt by them.
And who did all these rancke comotions poynt at?

---

92 *to:* Ms. verschrieben *be*.

Euen at these too, Baggott heere *and* Greene, 125
W*i*th false Tressillian, whome yo*ur* grace, we heere,
Hath made cheife iustice; well, well, be it soe,
Mischeife on mischeife, shure, will shortly flowe.
P*ar*don my speeche, my lord; sence now we're all so braue,
To grace queene Ann this day we'le spend in sport; 130
But in my tother hosse, I'le tickell them for'te!

Green. Com, com, ye doate, my lord.

Lanc. Doate, S*ir*? Knowe ye to whome ye speake?

King. No more, good vncles; come, sweete Greene, ha done.
I'le wring them all for this, by Englands crowne. 135
Why is o*ur* lord protecto*r* soe out-ragious?

Wood. Because thy subiects haue such out-rage showne them
By these thy flatterers. Lett the sun*n* dry vpp
What th' vnhoulsome fogg has chockt the grownd w*i*th.
Heere's Arrondell, thy otians admirall, 140
Hath brought thee home a ritch and wealthy prize,
Tayne three score sayle of shipps *and* six great ca*r*ricks,
All ritchly laden: lett those goods be sould,
To satisfye those borrowed somes of coyne
Theire pryd hath forced from the needy commons. 145
To salue w*hi*ch inconvenience, I beseech yo*ur* grace,
Yo*u* would voutchsafe to lett me haue the sayle
And distribution of those goods.

King. O*ur* word, good vncle, is allready past,
W*hi*ch cannot w*i*th o*ur* honno*ur* be recalld. 150
Those wealthy prisses already are bestowd
On these o*ur* freends.

All Lords. On them, my lord?!

King. Yes, who stormes at it?

Wood. Shall cankors eate the fruite, 155
That planting *and* good husbandry hath norisht?

Green. Bag. Cankors?!

York. Arondell. I, canko*urs*! catterpillers!

Lanc. Worse then consumeing fires,
That eates vp all ther furyes falles vppon. 160

King. Once more, be still!
Who is't that dares incounter w*i*th o*ur* will?
We did bestowe them. — Heare me, kynd vncles.
We shall ere long be past protecto*r*shipp,
Then will we rule o*ur* selfe, *and* euen till then 165
We lett ye knowe those guifts are giuen to them.
We did it, Woodstocke.

Wood. Ye haue don ill then. fol. 165 b

King. Ha, dare ye say soe?

Wood. Dare I? Afore my God, I'le speake, king Richard! 170
Were I assurd this day my head should off,
I tell ye, S*ir*, my aleagance stands excusd
In iustice of the cause: ye haue done ill.
The sune of mercye neuer shine on me,
But I speake truth. When warlick Arondell 175
Besett at sea, fought for those wealthy prisses,
He did w*ith* fame aduance the English cross,
Still crying courage in king Richards name.
For thee hee wonne them, *and* doe th*ou* inioye them,
He'le fetch more honno*urs* home. But had he knowne 180
That kytes should haue inioyd the eagles pryze,
The frayght had swome vnto thine enemyes.

King. Soe, S*ir*, we'le sooth yo*ur* vexed spleene, good vncle,
And mend what is amiss. To those slight guifts,
Not worth acceptance, thus much more we add: 185
Young Henry Greene shalbe lord chanslor,
Baggott lord keeper of o*ur* privye seale,
Tressillian, learned in o*ur* kingdomes lawes,
Shalbe cheife iustice; by them *and* ther directions
King Richard will vp-hould his gouerment. 190

Green. Change no more words, my lord; ye doe deiect
Yo*ur* kingly ma*ies*tie to speake to such
Whose home-spune iudgments, like ther frosty beards,
Would blast the bloomeing hopes of all yo*ur* kingdome.
Were I as yo*u*, my lord . . . 195

Queene. Oh gentle Greene, throwe no more fuell on,
But rather seeke to mittigate this heate.
Be patient, kingly Richard, quench this ire.
Would I had teares of force to stint this fire!

King. Beshrew the churles, that makes my queene so sadd! 200
But by my grand-sier Edwards kingly bones,
My princely fathers toombe king Richard sweares,
We'le make them weepe these wrongs in bloody teares!
Com, faire queene Ann a Beame; Baggott *and* Greene,
Keepe by king Richards syde; but as for yo*u*, 205
We'le shortly make yo*ur* stiff obedience bowe.

Exeunt King, Queene.

Bagg. Remember this, my lords,
We keepe the seale, o*ur* strengthe yo*u* all shall knowe.

Exitt Baggott.

Green. *And* we are chanclo*r*: we loue yo*u* well, thinke soe.

Exitt Greene.

Yorke. God for his marcye, shall we brooke these braues, 210
Disgract *and* threatned thus by fawneing knaues?

Lanc. Shall we, that were great Edwards princly fame,
Be thus out-braud by flattering sicophants?

Wood. Afore my God *and* holly saints I sweare,
But that my tongue hath liberty to showe 215
The Iulye passions boyleing in my breast,
I thinke my over-burthend harte would breake.
What then, may we coniecture, what's the cause
Of this remiss *and* inconsiderat dealeing,
Vrgd by the king *and* his confederates, 220
But hate to vertue, *and* a mynd corrupt
W*ith* all preposterous rud misgouerment?

Lanc. These prizes tayne by warlicke Arondell
Before his face are giuen those flatterers.

Surry. It is his custome to be prodigall fol. 166 225
To any but to those doe best deserue.

Ar. Because he knewe yo*u* would bestowe them well,
He gaue it such as for ther priuat gayne
Neglect boeth honno*ur* and ther countryes good.
Wind hornes within.

Lanc. How now, what noyse is this? 230

Yorke. Some postes, it seemes, pray heauen the newes be good!

Wood. Amen, I pray for Englands happines! *Enter Cheney.*
Speake, speake, what tydings, Cheney?

Che. Of warr, my lord, *and* ciuell dissentione:
The men of Kent *and* Essex doe rebell. 235

Wood. I thought no less; *and* all-wayes feard as much.

Che. The shreeues in post haue sent vnto yo*ur* grace,
That order may be tayne, to stay the commons,
For feare rebellione rise in open armes.

Wood. Now, head-strong Richard, shallt thou reap the fruite, 240
Thy lewd lesentious willfullnes hath sowne.
I knowe not w*hi*ch way to bestow myself.

Yorke. Ther is no standing on delaye, my lords.
These hott eruptions must haue some redress,
Or else in tyme thei'le growe incurable. 245

Wood. The commons they rebell; *and* the king, all careless,
Heepes wrong on wrong. To stirr more mutiny,
Afore my God, I knowe not what to doe.

---

210 *braues: knaues* H. — 211 *fawneing: frowneing* H. — 212 ***fame:*** eher etwas wie *sand* MS. — 223 *Lanc:* von späterer Hand zugesetzt. — 247 ***Heeres*** **MS.**, H.

Lanc. Take open armes, ioyne with the vexed comons,
And haile his minions from his wanton syde. 250
Ther heads cutt off, the people's satisfyd.

Wood. Not so, not so, alacke the day, good brother!
We may not soe affright the tender prince.
We'le beare vs nobly, for the kingdomes safty
And the kings honno*ur*. Therfore list to mee. 255
You, brother Gawnt and noble Arondell,
Shall vndertake by threats or faire intreaty
To passifie the murmoring com*mons* rage.
And whilse yo*u* ther imploy yo*ur* seruice howres,
We p*re*sently will call a parlament, 260
And haue ther deeds examind thoroughly;
Wher, if by faire meanes we can winne no fauo*ur*,
Nor make king Richard leaue ther companyes,
We'le thus resolue, for o*ur* deere countryes good,
To right hir wrongs, or for itt spend o*ur* bloods. 265

Lanc. About it then: we for the com*mons*, yo*u* for the courte.

Wood. I, I, good Lancaster, I pray be carefull.
Com, brother Yorke, we soone shall right all wrong
And send some headless from the courte ere long.
Exeunt omnes.

Act II.

1. Scene.

Trumpetts sound. Enter King Richard, Greene, Baggott, Busshey, Scroope, Trissillian, and others.

King. Thus shall king Richard suite his princly trayne,
Dispyght his vncles pryd. Imbrace vs, gentlemen.
S*ir* Thomas Baggott, Busshey, Greene, *and* Scroope,
Yo*ur* youthes are fitting to o*ur* tender yeares,
And such shall bewtifye o*ur* princly throne. 5
Feare not my vncles, nor ther proudest strength,
For I will buckler ye against them all.

Green. Thankes, deerest lord; lett me haue Richards loue,
And like a rocke vnmoud my state shall stand,
Scorneing the proudest peere that rules the land. 10

Bussh. Yo*ur* vncles seekes to over-turne yo*ur* state, fol. 166 b
To aw ye like a child; that they alone
May at ther pleasures thrust yo*u* from the throne.

Act II mit anderer Tinte. *1. Scene* fehlt MS. Am Rande *Florish* von [a]nderer Hand. — 11 *ower* MS.

Scroop. As if the sune were forced to declyne,
Before his dated tyme of darknes comes. 15

Bagg. Sweete king, sett courage to authoritye
And lett them knowe the powre of ma*ie*stie.

Green. May not the lyon roare, because hee's younge?
What are yo*ur* vncles, but as elyphants,
That sett ther aged bodyes to the oake? 20
Yo*u* are the oake, against whose stocke they leane;
Fall frome them once, *and* then distroy them euer.
Be tho*u* no stay, king Richard, to ther strength,
But as a tyrant vnto teranye,
And soe confound them all eternally. 25

Triss. Lawe must extend vnto seueritye,
When subiects dare to braue ther soueraigne.

King. Trissillian, tho*u* art lord cheife iustice now.
Who should be learned in the lawes but thee?
Ressolue vs, therfore, what tho*u* thinkst of them 30
That, vnder title of protectorshipp,
Seeke to subuert ther king and soueraigne.

Triss. As of the kings rebellious enymies,
As vnder-mino*urs* of his sacred state,
W*i*thin the greatest prince or mightiest peere, 35
That is a subiect to your maiestie,
Is nothing less then treason capitall,
And he a trayto*ur* that indeauo*urs* itt.

King. Attaynt them then, arrest them, *and* condemne them!

Green. Hayle them toth blocke *and* cutt of all ther heads, 40
And then, king Richard, clayme the gouerment.

King. See it be done, Trissillian, speedely.

Triss. That course is all to rash, my gracious lord.

All. To rash, for what?

Triss. It must be done w*i*th greater pollicye, 45
For feare the people rise in mutiny.

King. I, ther's the feare, the com*m*ons loue them well,
And all applaud the wylye Lancaster,
The counterfeit relenting duke of Yorke,
To-gether w*i*th o*ur* frettfull vncle Woodstocke, 50
W*i*th greater reuerence then king Richards self.
But tyme shall come, when we shall yoake ther necks
And make them bend to o*ur* obedience.
How now, what readst tho*u*, Busshey?

---

18 *rare* MS. — 36 *Booke* am Rande mit anderer Tinte.

Bush. The monument of English cronicles, my lord, 55
Containeing acts *and* memorable deeds
Of all yo*ur* famous predissessor kings.

King. What findst thou of them?

Bush. Examqles strang *and* wonderfull, my lord,
The end of treason euer in mightie persons. 60
For heere 'tis sayd yo*ur* royall grandfather,
Although but young and vnder gouerment,
Tooke the protecto*ur*, then proud Mortimer,
And on a gallowes, (50) foote in higth,
He hung hime for his pryd *and* trecherye. 65

King. Why should o*ur* proud protecto*r* then presume,
And we not punish hime, whose treason's vilder farr
Then euer was rebellious Mortimer?
Prethee, read on. Examples such as these
Will bring vs to o*ur* kingly grandsiers speritt. 70
What's next?

Bush. The battaile full of dread *and* doubtfull feare
Was fought betwixt yo*ur* father *and* the French.

King. Read on, we'le heare itt. fol. 167 74

Bush. Then the blacke prince incouraging his souldiers, being in number but (5750), gaue the on-sett to the French kings presant armey, w*hi*ch were numberd to (68000), *and* in one howre gott the victory, slewe (6000) of the French souldiers, tooke prisoners of dukes, earles, knights, and gentlemen, to the number (1700), and of the commone sorte (10000), soe the prissoners that were taken were twice so many as the English men were in number, besyds the thrice renownd prince tooke w*i*th his owne hand king John of France and his sonne prisoners. This was calld the battayle of Poyteeres *and* was fought on monday the (19)*th* of September (1363), my lord. 84

King. A victory most strange *and* admirable.
Neuer was conquest gott w*i*th such great odds.
Oh princly Edward, had thy sonne such happ,
Such fortune *and* success to followe hime,
His dareing vncles *and* rebellious peeres
Durst not controule and gouerne as they doe. 90
But these bright shineing trophes shall awake me,
And, as we are his bodye counterfeit,
So will we be the image of his mynd,
And dye but we'le attayne his vertious deeds.
What next insues, good Busshey? Read the rest. 95

Bush. Heere is sett downe, my princly soueraigne,
The certayne tyme *and* day, when yo*u* were borne.

---

76 *5750*: die erste *5* verwischt. — 84 *my lord* mit dunklerer Tinte.

King. Our birth-day saist thou? Is that noted ther?

Bush. It is, my lord.

King. Prethee, lett me hear't. 100
For therby hanges a secrett mistery,
Which yett our vncle strangly keepes from vs.
On, Busshey!

Bush. Vppon the (3d) of April (1365) was lord Richard, sonne to the blacke prince, borne at Burdex. 105

King. Stay: lett me thinke a while. Read it agen.

Bush. Vppon the (3d) of Aprill (1365) was lord Richard, sonne to the blacke prince, borne at Burdex.

King. (1365); what yeare is this?

Gree. 'Tis now, my lord, (1387). 110

King. By that account the (3) of Aprill next
Our age is numberd (22) yeares.
Oh trecherous men, that haue deluded vs!
We might haue claymd our right a twelue-month since.
Shutt vp thy booke, good Busshey: Baggott, Greene, 115
King Richard in his throne will now be seene.
This day I'le clayme my right, my kingdomes due.
Our vncles well shall knowe they but intrud;
For which we'le smyte ther basse ingratitud.

Bagg. Edmond of Langly, Duke of Yorke (my lord), 120
Sent from the lord protector and the peeres,
Doth craue admittance to your royall presence.

King. Our vncle Edmond? so, Weare it not hee,
We would not speake with hime: but goe, admitt hime.
Woodstocke and Gaunt are stearne and trouble-some, 125
But Yorke is gentle, myld, and generous,
And, ther-fore, we admitt his conference.

Enter Yorke.

Bagg. He comes, my lord.

King. Me thinkes 'tis strange, my good and reuerent vncle,
You and the rest should thus malinge against vs, 130
And euery howre with rude and bitter taunts fol. 167b
Abuse king Richard and his harmeless freends.
We had a father that once calld ye brother,
A grand-sier too that titled you his sonne,
But could they see how you haue wrongd king Richard, 135
Ther ghosts would haunte ye and in dead of night
Fright all your quiett sleepes with horred feeres.
I pray, stand vp, we honnour reuerent yeares

In meaner subiects, good vncle, rise and tell vs:
What further mischeifes are ther now devisd 140
To tortur *and* afflict you*r* soueraigne w*ith*?

Yorke. My royall lord, euen by my birth I sweare,
My fathers toombe *and* faith to heauen I owe,
You*r* vncles thoughts are all most honorable,
And to that end the good protector sends mee 145
To certifie you*r* sacred ma*ies*tie
The peeres of England now are all assembled,
To hould a parlament at Westminster,
And humbly craue you*r* highnes would be ther,
To sitt in counsell touching such affaires 150
As shall concearne you*r* countries gouerment.

King. Haue they soe soone procurd a parlament?
W*ith*out our knowledge too? 'Tis somewhat strange.
Yett say, good vncle, we will meet them straight.

Yorke. The newes to all wilbe most wisht and wellcome. 155
I take my leaue, *and* to you*r* grace I sweare,
As I am subiect loyall, iust *and* true,
We'le nothing doe to hurte the realme nor yo*u*.

King. We shall beleeue yo*u*, vncle: goe attend hime. *Exit Yorke.*
Yes, we will meete them; but w*ith* such intent 160
As shall dismiss ther sodayne parlament,
Till we be pleasd to sommon *and* direct itt.
Com sirs, to Westminster, attend o*ur* state.
This day shall make yo*u* euer fortunate.
The (3) of Aprill — Busshy, note the tyme — 165
O*ur* age accomplisht, crowne and kingdome's myne.
Exeunt omnes.

2. Scene.

Enter Lancaster, (Arondell), Surrye, the Queene, Woodstock, *and* his Dutches. Yorke meetes them in hast.

Wood. Now, brother Yorke, what sayes king Richard, ha?

Yorke. His highnes wilbe heere imediatly.

Wood. Goe, cussen Surrye, greete the parlament.
Tell them the king is comeing, giue these petitians
Toth knight *and* burgesses o the lower howse, 5

---

2. Scene fehlt MS. Am Rande mit dunklerer Tinte steht *Peticions*, darunter *Tush: mair* (offenbar aus Irrtum), *Florish* und unter diesem durchgestrichen *Enter the queene, Dutches of Gloster and Ireland*, also die Überschrift der folgenden Scene, endlich nochmals *(Florish)*.

Sent from each seuerall sheere of all the kingdome.
These coppies I will keepe *and* showe his highnes,
Pray, make hast!

Surry. I will, my lord. ***Exit Surrye.***

Queen. Pittye king Richards youth, most reuerent vncles, 10
And in yo*ur* hye proceedings gently vse hime.
Thinke of his tender yeares, what's now amiss
His riper iudgment shall make good *and* perfitt,
To yo*ur and* to the kingdomes benefitt.

Yorke. Alacke, sweete queene, yo*u* and o*ur* lord the kinge 15
Haue little cause to feare o*ur* iust proceedings.
We'le falle be-neath his feete, *and* bend o*ur* knees,
So he cast off those hatefull flatterers,
That dayely ruenate his state *and* kingdome.

Wood. Goe in, sweete ladyes, comfort one another. 20
This happie parlament shall make all euen
And plant sure peace betwixt the king *and* realme.

Queen. May heauen direct yo*ur* wisdomes to prouide
For Englands honno*ur*, *and* king Richards good. **fol. 168**

Yorke. Beleeue no less, sweete queene. Attend hir highnes! 25

Arond. The king is come, my lords. **[*Exit Queene.*]**

Wood. Stand from the doore, then; make way, Cheney!

(Sound). Enter King Richard, Baggott, Busshye, Greene, *and* Scroope, *and* others.

Green. Yonder's yo*ur* vncles, my lord.

King. I, w*ith* our playne protecto*ur*.
Full of complaynts, sweete Greene, I'le wage my crowne! 30

Bagg. Giue them faire words *and* smouth awhile:
The tayles are pitcht, *and* yo*u* may catch them quickly.

King. Why, how now, vncle, what, disrobd agayne
Of all yo*ur* goulden ritch abilliments?

Wood. I, I, good cuss, I'me now in my tother hose, 35
I'me now my self, playne Thomas, *and* bith rood,
In these playne hose I'le doe the realme more good,
Then these that pill the poore to iett in gould.

King. Nay, be not angry, vncle.

---

25 ***Florish*** mit anderer Tinte vor der Zeile. — 26 ***Exit Queene*** **H. die Ecke** ist abgerissen. — 35 *cuss* corrigiert in ***my liege.***

Wood.	Be *you* then pleasd, good cuss, to heare me speake,	40
	And view thy subiects sadd petitions.	
	See heere, king Richard: whilst thou liuest at ease	
	Luling they self in nice securytye,	
	Thy wronged kingdome's in a muteny.	
	From every prouince are the people come	45
	With open mouthes exclaymeing on the wrongs	
	Tho*u* *and* these vpstarts haue imposd on them.	
	Shame is descifard on thy pallace gate,	
	Confusione hangeth ore thy wretched head.	
	Mischeife is comeing *and* in stormes must fall:	50
	Th'oppression of thee poore to heauen doth call.	
King.	Well, well, good vncle, these yo*ur* bitter taunts	
	Against my frends *and* me will one day cease.	
	But what's the reasone you haue sent for vs?	
Lanc.	To haue yo*ur* grace confirme this parlament	55
	And sett your hand to certayne articles,	
	Most need-full for yo*ur* state *and* kingdomes quiatt.	
King.	Wher are those articles?	
Arond.	The states *and* burgises oth parlament	
	Attend w*i*th duety to deliuer them.	80
Yorke.	Please yo*u*, assend yo*ur* throne, we'le call them in.	
King.	We'll aske a questione first, *and* then we'le see them.	
	For trust me, reuerent vncles, we haue sworne	
	We will not sitt vpon o*ur* royall throne,	
	Vntill this questione be resolud at full.	85
	Reach me that paper, Busshey; heere me, princes.	
	We had a strange petitione heere diliuerd vs.	
	A poore mans sonne his father being deseast,	
	Gaue hime in charge vnto a ritch mans hands,	
	To keepe hime *and* the little land he had,	90
	Till he attaynd to (21) yeares.	
	The poore reuenew amounts but to (3) crownes,	
	And yett th' insatiate churle denyes his right	
	And barrs him of his faire inheritance.	
	Tell me, I pray, will not o*ur* English lawes	95
	Enforce this ritch man to resigne his due?	
Wood.	Ther is no lett to barr it, gratious soueraigne.	
	Afore my God, sweete prince, it ioyes my soule	
	To see yo*ur* grace in persone thus to iudg this cause.	
Yorke.	Such deeds as this will make king Richard shine	100
	Aboue his famous predissesso*ur* kings,	
	If thus he labour to establish right.	

40 *cuss* durchgestrichen mit dunklerer Tinte.

[*King.*] The poor man then had wrongs, you all confess? f. 168b

[*All Lords.*] *And* shall haue right, my leeidǵ, to quitt his wrongs!

[*King.*] Then, Woodstocke, giue vs right: for we are wrongd. 105
Thou art the ritch, *and* we the poore mans sonn.
The realmes of England, France, *and* Ireland
Are those (3) crownes thou yearely keepst from vs.
Is't not a wrong, when euery meane mans sonne
May take his birthright at the tyme expird, 110
And we, the principall, being now attaynd
Almost to (22) yeares of age,
Cannot be sufferd to enioy *our* owne,
Nor peaceably possess *our* fathers right?

Wood. Was this the tricke, sweete prince? Alacke the day, 115
You need not thus haue doubled with your freends.
The right I hould euen with my harte I render,
And wish your grace had claymd it long agoe;
Th'adst rid mine age of mikell care *and* woe.
And yett I thinke I haue not wrongd your birthright. 120
For if the tymes were searcht, I gess your grace
Is not so full of yeares till Aprill next.
But be it as it will: low heere, king Richard,
I thus yeild vp my sad protectourshipp.

Giues the mace vp.

A heauey burthen hast thou tayne from mee. 125
Long maist thou liue in peace *and* keepe thine owne,
That trueth and justice may attend thy throne.

King. Then in the name of heauen we thus assend itt,
And heere we clayme *our* faire inheritance
Of fruitfull England, France, and Ireland, 130
Superiour lord of Scotland, *and* the rights
Belonging to *our* great dominions.
Heere, vncles, take the crowne from Richards hand
And once more place it one *our* kingly head.
This day we wilbe new inthronised. 135

Wood. With all *our* harts, my lord. Trompetts be readye!

All. Long liue king Richard, of that name the second,
The soueraigne lord of Englands antient rights!

King. We thanke ye all. So, now we feele *our* self.
Our bodye could not fill this chaire till now, 140
'Twas scanted to vs by protectourshipp.

103, 104, 105 *King, All Lords, King:* die Ecke ist hier, wie schon gesagt, abgerissen. Zwischen jeder Person ist in der HS ein wagrechter Strich. Diese Striche sind hier sichtbar. — 131 *Sup. l. o. Scotland:* im MS durchgestrichen, vielleicht von einem schottischen Leser. — 137 *A florish* am Rande.

But now we lett ye knowe king Richard rules
And will elect *and* chuse, place *and* displace
Such officers as we *our*self shall like off.
And first, my lords, because y*our* age is such 145
As pittye 'twere ye should be further presst
W*ith* waytye busines of the common weale,
We heere dismiss ye from the counsell table,
And will that yo*u* remayne not in o*ur* courte.
Deliuer vp y*our* staues; *and* heere ye, Arondell, 150
We doe discharge ye of the admirallty:
Scroope take his office *and* his place in counsell.

Scroop. I thanke yo*ur* highnes.

Yorke. Heere, take my staff, good cussen, Yorke thus leaues thee.
Tho*u* leanst on staues that will at length deseaue thee. 155

Lanc. Ther ly the burthen of old Lancaster,
And may he perish that succeeds my place!

King. So, Sir, we will obserue yo*ur* humo*ur*.
S*ir* Henry Greene succeed o*ur* vncle Yorke,
And Busshey take the staff of Lancaster. 160

Bush. I thank yo*ur* grace: his cursses frights not mee;
I'le keepe it to deffend yo*ur* ma*ies*tie. fol. 169

Wood. What transformatione doe myn eyes behould,
As if the world were topsye turuy turnd?
Heere me, king Richard! 165

King. Playne Thomas, I'le not heare ye.

Green. Ye do not well to moue his ma*ies*tie.

Wood. Hence, flatterer, or, by my soule, I'le kill thee!
Shall England, that so long was gouerned
By graue experience of whiteheaded age, 170
Be subiect now to rash vnskillfull boyes?
Then force the sune rune backeward to the east,
Lay Attlas burthen on a pigmis backe,
Appoynt the sea his tymes to ebb and flowe:
And that as easly may be done as this. 175

King. Giue vp yo*ur* counsell staff, we'le heare no more.

Wood. My staff, king Richard? See, cuss, heere it is:
Full (10) yeares space w*ith*in a princes hand,
A souldier *and* a faithfull counsello*ur*,
This staff hath alwayes bene discreetly kept; 180
Nor shall the world report an vpstart groome
Did glorye in the hono*ur*s Woodstock lost.
And therfore, Richard, thus I seuer itt:

---

144 ***ourselves*** **H.**

Ther lett hime take it, shiuerd, crackt, *and* brooke,
As will the state of England be ere longe 185
By this reiecting trew nobillitye.
Farwell, king Richard! I'le to Plasshy, brothers;
If ye ryd through Essex, call *and* see me.
If once the pillers *and* supporters quayle,
How can the strongest castle chuse but faile! 190

All Lords. *And* so will he ere long. Com, com, lett's leaue them.

Bush. I, I, yo*ur* places are supplid sufficiently. ***Exeunt the Lords.***

Scroop. Old dooteing gray beards!
Fore God, my lord, had they not bene yo*ur* vncles,
I'ld brooke my counsell staffe about ther heads. 195

Green. We'le haue an act for this, it shalbe henceforth counted hye trea[son] for any fellow w*ith* a gray beard to com w*ith*in (40) foote of the court gates.

Bagg. I, or a great bellied dublett. We'le alter the kingdome p*er*[force].

Green. Pox on't, we'le not haue a beard amongst vs.
We'le ch[ange the] country and the cittye too; shall we not, Richard?

King. Doe what ye will, we'le sheild and buckler ye. 201
We'le haue a guard of archers to attend vs,
And they shall dayely wayte on vs and yo*u*.
Send proclemations straight in Richards name
T'abridg the lawes o*ur* late protecto*r* mayd. 205
Let some be sent to seke Trissilian forth.

Bagg. Seeke hime? Hang hime; he lurkes not farr off, I warrant: *and* this newes com abroad once, ye shall haue hime heere.

King. Would he were com, his counsell would direct you.
Exitt B[aggott].

Green. Troth, I thinke I shall troble my self but w*ith* a few [counsellors].
What cheere shall we haue to dinner, king Richard? 211

King. No matter what to day, we'le mend it shortly.
The hall at Westminster shalbe inlargd,
And only serue vs for a dyneing rome,
Wher in I'le dayly feast (10 000) men. 215

Green. An excellent deuice! The commons has murmord ang[rily] a great while, *and* ther's no such meanes as meate to stopp [them].

Scroop. Foote, make their gate wyder: lett's first felch ther mon[ey], *and* bid them to dinner afterwards.

---

193 *Scroop*: weggelassen von H. — 196 *trea*son etc.: am Rande abgestoßen. — 197 *w. a g. b.*: *a* fehlt H. — 200 *change the: rule the* H.; *ch* ist noch zu lesen, das Übrige abgestoßen. — 203 *dayely* MS: *daylely* H. — 209 ff. ist der Rand stark abgestoßen. — 210 *Troth*: *Troly* H., *counsellors* H: im MS abgestoßen. — 212 *mend*: *ment* H. — 213 *inlargd*: *iniayd* H.

Green. 'Sblod, and I were not a counsell*our*, I could fynd ty[me] to dyne at a tauerne to day: sweete Richard, shall's be merry. fol. 169b 221

[*Scroope.*] We must haue money to buy new suits, my lord; the fashione that we weare are groose *and* staile. We'le goe sitt in counsell, to deuise some new.

[*A*]*ll.* A speciall purpose to be thought vppon: it shalbe the first thing we'le doe. 226

King. Com, wantons, come, if Gloster heare of this,
He'le say *our* counsell guides vs much a-miss.
Dismiss the parlament *our* vncles calld,
And tell the peeres it is *our* present plesure 230
That each man parts vnto his seuerall home.
When we are pleasd, they shall haue sum*m*ons sent
And *with* king Richard hould a parlament. — Sett forwarde!

Green. Yo*u* of the counsell, march before the kinge,
I will support his arme. 235

King. Gramarcy, Greene. *Trumpetts sounds. Exeunt omnes.*

3. Scene.

Enter the Queene, the Dutches a Gloster, the Dutches of Ireland and other Mayds with shirts *and* bands *and* other lyneing.

Queen. Tell me, deere aunt, has Richard so forgott
The tipes of honno*ur* and nobillitye,
Soe to disgrace his good *and* vertious vncles?

Dutch. Gl. Maddam, 'tis true: no sooner had he claymd
The full possessione of his gouerment, 5
But my deere husband *and* his noble bretheren
Were all dissmissed from the counsell table,
Banisht the courte, *and* euen before ther faces
Ther offices bestowd on seuerall groomes.

Duch. Ire. My husband Ireland, that vnloueing lord, 10
God p*ar*don his amiss, he now is dead,
King Richard was the cause he left my bead.

Queen. No more, good cussen; could I worke the meanes,
He should not so disgrace his deerest freends.
Alacke the day, though I am Englands queene, 15
I meete sadd howres *and* wake, when others sleepe:
He meetes content, but care *w*ith me must keepe.
Distressed pouerty ore-spreads the kingdome,
In Essex, Surrye, Kent, *and* Middlesex

---

222 *Scroope* H., im MS abgestoßen. — 223 *weare*: *wearr* H. — 232 *Florish* mit dunklerer Tinte am Rande. — *3. Scene* fehlt MS. — 3 *vertious*, darauf wohl von derselben Hand *reuerent* geschrieben.

Are (17000) poore *and* indegent 20
W*hi*ch I haue numberd, *and*, to help ther wants,
My iewells and my plaite are turnd to coyne
And shard amongst them. Oh royatous Richard!
A heauey blame is thine for this distress,
That dost allowe thy paleing flatterers 25
To guild them selues w*i*th others misseryes!

[*Dutch. Gloster.*] Wrong not yo*ur*selfe w*ith* sorrow, gentle queene,
Vnless that sorrow were a helping meanes
To cure the malady yo*u* sorrow for.

[*Queene.*] The sighes I sent are not mine owne, deere aunt, 30
I doe not sorrow in myne owne behalfe,
Nor now resent w*i*th peeuish frowardness,
And wish I nere had seene this English shoare,
But thinke me happie in king Richards loue.
No, no, good aunt, this trobles not my soule: 35
'Tis Englands subiects sorrowe I sustayne;
I feare they grudg agaynst ther soueraigne.

[*Dutch. Gloster.*] Feare not that, maddame. England's not mutenus,
'Tis peopled all w*i*th subiects, not with out-lawes.
Tho Richard, much misled by flatterers, 40
Neglects *and* throwes his septer carelessly,
Yett none dares robb hime of his kingly rule.
Besyds yo*ur* vertious charity, faire queene,
So graciously hath wonne the com*m*ons loue,
As only you haue powre to stay ther rage. fol. 170 45

[*Queene.*] The wealth I haue shalbe the poores reueney
As sure as 'twere confirmd by parlament.
This myne owne industry (and (60) more
I dayly keepe at worke) is all ther owne.
The coyne I haue I send them, would 'twere more, 50
To satisfye my feare, or pay those sum*m*es
My wanton lord hath forst from needy subiects,
I'de waunt myself. Goe, lett those truncks be filld
W*i*th those o*ur* labours to releeue the poore,
Lett them be carefully distributed. *Enter Cheney.* 55
For those that now shall waunt, we'le worke agayne,
And tell them ere too dayes we shalbe furnisht.

[*Cheney.*] What, is the courte remoueing? Whether goes that truncke?

[*Mayd.*] 'Tis the queenes charitye, Sir, of needful cloathing
To be distributed amongst thee poore. 60

---

26 Die ganze Scene von Zeile 26 bis 69 eingeklammert. Die Personenbezeichnung fehlt, aber Striche zeigen an, wie weit die einzelnen Reden reichen. — 55 *Cheney* von späterer Hand durchgestrichen und *Woodstocke* darunter geschrieben.

[*Cheney.*] Why, ther's one blessing, yett, that England hath
A vertious queene, although a wanton kinge.
Good health, sweete princes! Beleeue me, maddam,
You haue quicke vtterance for your huswiferye,
Your grace affords good peniworths, sure, ye sell so fast, 65
Pray heauen your gittings quyte your swifte returne.

[*Queene.*] Amen, for 'tis from heauen I looke for recompence.

[*Cheney.*] No doubt, faire queene, the righteous powers will quyt you
For these religious deeds of charitye.
But to my message. Maddame, my lord the duke 70
Intreats your grace prepare with hime to horse;
He will this night ryd home to Plasshy house.

Duc. Glo. Maddame, ye heare I'me sent for.

Quee. Then begone,
Leaue me alone in dessolatione!

Dut. Ire. Adue, good aunt, I'le see ye shortly ther. 75
King Richards kindred are not wellcome heere.

Quee. Will ye all leaue me, then? Oh, woe is me,
I now am crownd a queene of misserye!

Dutch. Gl. Wher didst thou leaue my husband, Cheney? speake.

Cheny. Accompined with the dukes of Yorke *and* Lancaster, 80
Who, as I guess, intends to ryd with hime;
For which he wisht me hast your graces presence.

Duch. Glo. Thou seest the passions of the queene are such,
I may not too abruptly leaue hir highnes.
But tell my lord I'le see hime presently. 85

Quee. Sawst thou king Richard, Cheney? Prethee, tell me,
What reuells keepes his flattering minions?

Che. They sitt in counsell to deuise strang fashions
And suite themselues in wyld *and* anticke habitts,
Such as this kingdome neuer yett beheld: 90
Frenche hose, Italian cloakes, *and* Spanish hatts,
Polonian shoes with pickes a hand full longe,
Tyde to ther knees with chaynes of pearle *and* gould;
Ther plumed topps fly waueing in the ayre,
A cubitt hye aboue ther wanton heads. 95
Trissillian with king Richard likewise sitts
Deuiseing taxes *and* strange shiftes for money,
To build agayne the hall at Westminster,

---

69 Bis hierher reicht die Klammer. Am Rande *Enter Cheney.* — 70 Über ***B. t. m. message*** ist ***health to your maiestie*** geschrieben, als Gruß des eintretenden Cheney.

To feast *and* reuell in; *and* when abroad they come,
(400) archers in a guard attends them. 100

Queen. Oh certayne rueine of this famous kingdome!
Fonnd Richard, thou buildst a hall to feast in
And staruest thy wretched subiects to erect itt!
Woe to those men that thus inclyne thy soule *A Florish.*
To thes remorseless acts and deeds so fowle! 105

[*Dutches Gloster.* The]s trompetts tell vs that king Richard's coming. fol. 170b
I'le take my leaue, faire queene, but creditt me,
Ere many dayes agen I'le vissett ye.

Duch. Ire. I'le home to Langly with my vncle Yorke
And ther lament alone my wretched state. 110
Exeunt both the Dutchesses.

Queen. Blest heauen conducte ye both; queene An alone
For Richards follyes still must sigh and grone. *Exitt Queene.*

Act III.

1. Scene.

Sound a senett. Enter King Richard, Baggott, Bussby, Greene, *and* Scroope, very richly attyrd in newe fashions, *and* Trissillian whispering with the King. A guard of archers after them.

King. Com, my Trissillian.
Thus like an emperour shall king Richard raigne,
And you so many kings attendants on hime.
Our guard of archers, keepe the doores, I charge ye,
Lett no man enter to disturb our pleasures. 5
Thou touldst me, kynd Trissillian, th'adst diuisd
Blancke charters to fill vpp our treasury,
Opening the cheasts of hoarding cormorants,
That laugh to see ther kingly soueraigne lacke.
Lett's knowe the meanes, we may applaud thy witt. 10

Triss. See heere, my lord, only with parchment, innocent shepeskins, ye see, heere's no fraud, no clawse, no deceite in the wrighting.

All. Why, ther's nothing writt!

Triss. Ther's the tricke an't!
These blanke charters shalbe forthwith sent 15

---

99 *and reuell* durchgestrichen im MS. Eher sollte *feast and* getilgt werden, um das Metrum zu bessern. — 106 *Dutch. G. The-* fehlt, da die obere Ecke abgestoßen ist.

1. Scene fehlt MS. — 5 *Blankes* am Rande mit anderer Tinte.

To euery shreeue through all the sheeres of England,
W*i*th charge to call before them p*re*sently
All landed men, freehoulders, farma*rs*, grashers,
Or any else that haue abillitye.
Then in yo*ur* highnes nam they shalbe chargd 20
To sett ther names *and* forthw*i*th seale these blankes,
That done, these shall returne to courte agen,
But cart-loads of money soone shall follow them.

All Sirres. Excellent Trissillian!

Bush. Noble lord cheife iustice! 25

Bagg. Wher should his grace gett such a counsello*r*!

Green. Not, if his beard were off. Prethee, Tressillian, off w*i*th itt! Foote, tho*u* seest we haue not a beard amongst vs. Tho*u* sendst out barbars ther to poole the whole country: foote, lett some shaue thee. 30

Bush. 'Twould become thee better, ifaith, *and* make thee looke more grim, when tho*u* sittst in iudgment.

Triss. I tell ye, gallants, I will not loose a haire of my lordshipps *and* king Richards fauo*r* for the popes reuenwes.

G. Be yo*ur* leaue ther, giue way to the queene! 35

Enter the Queene.

King. Now, Ann a Beame, how cheeres my deerest queene?
Is't hollydaye, my loue? Beleeue me, lords,
'Tis strange to take hir from hir semsterye,
She *and* hir mayds care all for huswifery.
Shalt worke no more, sweete Nan, now Richard's kinge, 40
And peere *and* people, all shall stoope to hime.
We'le haue no more protecting vncles, trust me.
Prethee, looke smooth *and* bid these nobles wellcome.

Queen. Whome my lord fauo*urs* must to me be wellcome.

King. These are o*ur* counsello*urs*, I tell ye, lady, 45
And these shall better grace king Richards courte
Then all the doating heads, that late contrould vs.
Tho*u* seest already we beginne to alter
The vulgar fashions of o*ur* home-spune kingdome.
I tell thee, Nan, the states of christendome fol. 171 50
Shall wonder at o*ur* English royalltye.
We held a counsell to deuise these suits:
S*i*r Henry Greene diuisd this fashione shooe,
Busshey this picke, Baggott *and* Scroope sett foorth
This kynd coherance twixt the tooe *and* knee, 55

---

16 *shreeue*: *sheere* H. — 24 *Sirres* fehlt H. — 29 *ther* fehlt H. — 39 *care:* das c ist mit der Schlinge des darüberstehenden h zusammengefallen, wenn es überhaupt dastand.

To haue them chaynd to gether loueingly,
And we, as soueraigne, did confirme them all.
Sute they not quaintly, Nan? sweete queene, resolue me.

Queen. I see no fault that I dare call a fault.
But woud yo*ur* grace consider w*ith* aduise 60
What yo*u* haue done vnto yo*ur* reuerent vncles;
(My feares prouooke me to be bould, my lord)
They are yo*ur* noble kinsmen: to revooke the sentance weare . . .

King. An act of folly, Nan. Kings words are lawes:
If we infrindge o*ur* word, we breake o*ur* lawe. 65
No more of them, sweete queene.

Triss. Maddam, what's done was w*ith* aduise enough:
The king is now at yeares *and* hath shooke off
The seruill yoake of meane protectorshipp.

Bush. His highnes can direct himeself sufficient. 70
Why should his pleasures then be curbd by any,
As if he did not vnderstand his state?

King. They tell thee true, sweete loue. Com, ryd w*ith* me
And see to day my hall at Westminster,
W*hi*ch we haue builded now to feast o*ur* freends. 75

Green. Doe, doe, good maddam: prethee, sweete king, lett's rid somwhether, *and* it be but to showe o*ur* selues. Foote o*ur* deuisses heere are licke iewells kept in casketts, or good faces in maskes, that grace not the owners, because th' are obscurd. If o*ur* fashions be not publisht, what glorie's in the weareing? 80

King. We'le rid through London, only to be guazd at.
Faire Ann a Beame, yo*u* shall along w*ith* vs;
At Westminster shalt see my sumptious hall,
My royall tables ritchly furnished,
Wher euery day I feast (10000) men. 85
To furnish out w*hi*ch feast, I dayly spend
(30) fat oxen and (300) sheepe,
W*ith* fish *and* fowle in numbers numberless.
Not all o*ur* cronicles shall poynt a king
To match o*ur* bountye, state, *and* royalltye, 90
Or lett o*ur* successo*rs* yett to come
Striue to exceed me, *and* if they forbidd itt,
Lett records say, only king Richard did itt.

Queen. Oh, but, my lord, 'twill tyre yo*ur* reuenewes
To keepe this feastiuall a yeare to gether. 95

---

91 *successors:* das MS hatte *predissessors* (auch H.). Dies wird auch vom Metrum verlangt: es sieht also so aus, als ob der Dichter den Fehler gemacht hätte. Als Witz paßt es nicht hierher. Eine spätere Hand (dunklere Tinte) hat auch schon *succ* darüber geschrieben.

King. As many dayes as I writt Englands kinge
We will mayntaine that bounteous feastiuall.
Tressillian, looke to y*our* blancke charters spedely,
Send them abroad w*i*th trustye officers.
And Baggott, see a messingor be sent 100
To call o*ur* vncle Woodstocke home toth courte.
Not that we loue his medling companey,
But that the raged commons loues his playn*n*es,
And should growe mutenous about these blancks,
We'le haue him neere vs: w*i*th-in his arrowes length 105
We stand secure; we can restrayne his strength.
Se it be done! Com, Anne, to o*ur* great hall,
Where Richard keepes his gorgious feastiuall. *Exeunt.*

Manett Trissillian.

Triss. W*i*thin ther, hoe! fol. 171 b

Enter Crosbye *and* Fleming.

Crosby. Yo*ur* lordships pleasure! 110

Triss. What, are these blanncks dispatcht?

F. Th'are all trust vp, my lord, in seuerall packetts.

[*Triss.*] Wher's Nimble? wher's that varlott? *Enter Nimble.*

Nim. As nimble as a morisdancer, now my bells are on.
How doe ye like the rattling of my chaynes, my lord? 115

Triss. Oh villayne, thou wilt hang in chaynes for this.
Art thou crept into the court fashione, knaue?

Nim. Alas, my lord, ye knowe I haue followd yo*ur* lordship w*i*thout ere a ragg, sence ye ro*n*n away from the corte once, *and* I pray lett me followe the fashione a little, to show my selfe a courtier. 120

Triss. Goe, spread those seuerall blancks throughout the kingdome.
And heere's comissione w*i*th the counsells hands,
W*i*th charge to euery shreeue *and* officer,
T'assist and ayd yo*u*. *And* when th'are seald *and* signd,
See ye note well such mens abillitye 125
As sett ther hands to them. Inquire what rents,
What lands, or what reuenys they spend bith yeare,
And lett me straight receaue intelligence.
Besids, I'de haue yo*u* vse yo*ur* selues soe connigly,
To marke who grudges or but speakes amiss 130
Of good king Richard, (my selfe) or any of his newe counsello*urs*.
Attach them all for priuey whisperers
And send them vp. I haue a tricke in lawe
Shall make king Richard sease into his hands
The forfiture of all ther goods *and* lands. 135
Nimble, take tho*u* these blancks, *and* see yo*u* take speciall note of them.

---

108 am Rande *Sound.* — 113 *Triss:* am Rande abgestoßen. — 136 *speciall*: später ein e vorgesetzt MS.

Nim. I'le take the dittye, Sir. But y*ou* shall sett a note too't, for if any man shall speake but an ill word of any thing that's written heere . . .

Triss. Why, ass, ther's nothinge. 139

Nim. *And* would ye haue them speake ill of nothinge? That's strange. But I meane, my lord, if they should but giue this paper an ill word, as to say, 'I will teare this paper,' or worse, 'I will rend this paper', or fowler words then that, as to say, 'I will bumfidle y*our* paper': if there be any such, I haue a blacke booke for them, my lord, I warrant ye.

Triss. Be it y*our* greatest care to be seueare. 145
Crosby *and* Fleming, pray, be dilligent.

Crosby. We shall, my lord.

Nim. But how, if we meete w*ith* some ignoramus followes, my lord, that cannot wright ther mynds. What shall they doe?

Triss. If they but sett to ther markes, 'tis goode. 150

Nim. We shall meddle w*ith* no weomen in the blankes, shall we?

Triss. Ritch widdowes, none else; for a widdowe is as much as a man and wife.

Nim. Then a widdowe's a hermophrodite, boeth cutt *and* long tayle; *and* if she cannot wright, she shall sett hir marke to itt? 155

Triss. What else, Sir?

Nim. But if she haue a daughter, she shall sett hir mothers marke too't?

Triss. Medle w*ith* none but men *and* wyddowes, Sir, I charge ye.

Nim. Well, S*ir*, I shall see a wyddowes marke then; I nere saw none yett.

Triss. Y*ou* haue y*our* lessons perfitt: now begune, 160
Be bould *and* swift in executione. *Exit Trissillian.*

Nim. God boy, my lord, we will domineere over the vulgar, like so many St. Georges over the poore draggons. Com, Sirs, we are like to a florishing com*m*on wealth, ifaith. *Exeunt.*

2. Scene.

Enter Woodstock, Lancaster, and Yorke, at Plashey.

Wood. Com, my good brothers, heere at Plasshy house
I'le bid y*ou* wellcome w*ith* as true a hearte,
As Richard with a false, and mynd corrupt fol. 172
Disgrast o*ur* names and thrust vs from his courte.

Lanc. Beshrowe hime that repins, my lord, for me, 5
I liud w*ith* care at courte, I now am free.

---

2. Scene: fehlt MS. — 1 *brothers and heere* H. — 2 *hearte:* fast das ganze Wort ist abgestoßen.

Yorke. Com, come, lett's fynd some other talke, I thinke not on it.
I nere slept soundly when I was amongst them,
So lett them goo. This house of Plasshy, brother,
Stands in a sweete *and* plesant ayre, ifaith: 10
'Tis neere the Theames, *and* circled round with trees,
That in the summor serue for plesant fanns
To coole ye, *and* in winter strongly breake
The stormye windes, that else would nipp ye too.

Wood. *And* in faith, old Yorke, 15
We haue all need of some kynd winteringe.
We are besett, heauen sheild, w*i*th many stormes.
And yett thes trees at length will proue to me
Like Richard and his royatous minions.
Ther wanton heads so oft play w*i*th the wynds, 20
Throweing ther leaues so prodigally downe,
Thei'le leaue me coold at last: *and* soe will they
Make England wretched *and* eth end themselues.

Lanc. If Westminster hall deuoure as it has begun*ne*,
'Twer better it were rueind lime *and* stone. 25

Wood. Afore my god, I late was certifyd
That at one feast was serud (10000) dishes.

York. He daylye feasts, they say, (10000) men,
And euery man must haue his dish at least.

Wood. (30) fatt oxen and (300) sheepe serue but one dayes expences. 30

Lanc. (100) scarcly can suffice his guard;
A campe of souldiers feeds not like those bowmen.

Wood. But how will thes expences be mayntaynd?

York. Oh, they say ther are strange tricks com forth
To fetch in money. What they are I know not. 35

Wood. Y'aue heard of the fantasticke suits they weare;
Neuer was English king soe habitted!

Lanc. We could allowe his cloathing, brother Woodstocke;
But we haue (4) kings more are equalld w*i*th hime:
Ther's Baggott, Bushey, wanton Greene, *and* Scroope, 40
In state *and* fashione without difference.

York. Indeed th'are more then kings; for they rule hime.

Wood. Com, come, o*ur* breathes reuerborate the wynd.
We talke like good diuines, but cannot cure
The groosenes of the sinne; or shall we speake 45
Like allcommanding wise astronimers
And flattly saye, 'such a day shalbe faire'?
And yett it raynes, whether he will or no.

Enter Cheney with blankes.

So may we talke, but thus will Richard doe.

Lanc. How now, Cheney, what driues thee on soe fast? 50

Chey. If I durst, I would say (my lord)
Trissillian dryues me one halfe as ill.
I'me still the purssiuant of vnhappie newes:
Heere's blancke charters, my lord, I pray behould them,
Sent from kinge Richard *and* his counsellors. 55

Wood. Thou makst me blancke at very sight of them, what mischeef . . . ?

Lan. They appere in shape of obligationes.

Chey. They are no less. The countrye's full of them.
Commissons are com downe to euery shreeue,
To force the ritchest subiects of the land 60
To sett ther hands *and* forthwith seale thes blancks;
And then the bonnd must after-wards be [seald],
That shall confirme a due debt to the kinge, fol. 172b
As much or little as they please to poynt itt.

Lanc. Oh strange, vnheard of, vild taxatione! 65

Wood. Who is't can help my memorye a little?
Has not this ere bene held a principall,
'Ther's nothing spoke or dunne that has not bone'?

York. It was a maxime, ere I had a beard.

Wood. 'Tis now found falce, an open heresye. 70
This is a thing was neuer spooke nor done.
Blancke charters call ye them? If any age
Keepe but a record of this pollysye,
I phraise it too too well, flatt villaney,
Lett me be cronicld Appostata, 75
Rebellious to my God *and* country booth!

Lanc. How doe the people entertayne thes blancks?

Ch. With much dislike. Yet some for feare haue signd them.
Others ther be refuse *and* murmour strangly.

Wood. Afore my God, I cannot blame them for it. 80
He might as well haue sent defiance to them.
Oh vultar England, wilt thou eate thine owne?
Can they be rebells calld, that now turne head?
I speake but what I feare, not what I wish:
This fowle oppression will withdrawe all dutye 85
And in the commons hartes hott ranckours breed,
To make our countryes bosome shortly bleed.

Lanc. What shall we doe, to seeke for remedye?

---

56 *mischeefes* H: das *-es* ist aber heute nicht mehr zu sehen. — 62 *seald* H: das Wort ist fast ganz verwischt, weil am Schluß der Seite stehend. — 65 *vild* MS: *vile* H.

York. Lett each man hye hime to his seuerall home,
Before the people rise in mutenye, 90
And in the myldest parte of lenetye
Seeke to restrayne them from rebellione;
For what can else be lookt for? Promise redress:
That eloquence is best in this distress.

Lanc. Yorke counsells well, lett's hast away. 95
The tyme is sicke, we must not vse delay.

York. Lett's still conferr by letters.

Wood. Content, contente.
Soe freends may parley euen in banishment.
Farwell, good brothers! Cheney conduckt them forth. 100
Exeunt all but Woodstock.
Adue, good Yorke and Gaunt, farwell for euer!
I haue a sad presage comes sodenly,
That I shall neuer see these brothers more;
On earth, I feare, we neuer more shall meete.
Of Edward the thurds (7) sonns we (3) are left 105
To see o*ur* fathers kingdome ruenate.
I would my death might end the misserye
My feare presageth to my wretched country.
The com*m*ons will rebell, w*i*thout all questione,
And, fore my god, I haue no eloquence 110
To stay this vproore. I must tell them playne
We are all strocke, but must not stricke agayne.
Enter Seruant.
How now, what newes?

Ser. Ther's a horse-man at the gate, my lord. He comes from the king, he saies, to see yo*ur* grace. 115

Wood. To see me, saist tho*u*? A Godsname lett hime com; he brings no blancke charters w*i*th hime. Prethee, bid hime light *and* enter.

Ser. I thinke he dares not for fowleing on his feete, my lord: I would haue had hime light, but he sweares, as hee's a courtier, he will not off an's horse-backe till the inner gate be open. 120

Wood. Passione of me, that's strange! I prethee, giue hime satisfaction, open the inner gate. What might this fellow bee?

Ser. Some fyne foole; hee's attyred very fantast[ically].
fol. 173

Wood. Goe, lett hime in, *and*, when he haue come, bid Cheney com *and* speake w*i*th me. 125

---

103 ***On earth*** fehlt H. Der größte Teil der Zeile ist, vielleicht unabsichtlich, mit dunklerer Tinte durchgestrichen. — 124 *fantastically*: der letzte Teil des Wortes verwischt und z. T. abgestoßen.

Ser. I will, my lord.
Com on, Sir, ye may rid into my lords seller now, and ye will.

Enter a spruce Courtier a horse-backe.

Cour. Prethee, fellowe, stay and take my horse.

Ser. I haue busines for my lord, Sir, I cannot. ***Exit Seruant.***

Cour. A rud swayne, by heauene! But stay, heere walkes another: heerst ta tho*u*, fellowe, is this Plasshy house? 131

Wood. Ye should haue askt that questione before ye came in, S*i*r. But this is it.

Cour. The hynds are all most rude *and* groose: I prethee, walke my horse.

Wood. I haue a little busines, S*i*r.

Cour. Tho*u* shalt not loose by't, I'le giue thee a testar for thy paines. 135

Wood. I shalbe glad to earne monye, Sir.

Cour. Prethee, doe, *and* knowe thy duetye, thy head's to sawsye.

Wood. Cry ye marcye, I did not vnderstand yo*ur* worshipps calling.

Cour. The duke of Gloster lyes heere, does he not?

Wood. Mary, does he, Sir. 140

Cour. Is he w*i*thin?

Wood. Hee's not farr off, S*i*r, he was heere euen now.

Cour. Oh, very good, walke my horse well, I prethee. H'as traueld hard, *and* hee's hott, efaith. I'le in *and* speake with the duke *and* pay thee p*re*sently. ***Exit Courtier.*** 145

Wood. I make no doubt, S*i*r. — Oh strang metamorphoses! Is't possible that this fellow, that's all made of fashions, should be an English man? No maruell if he knewe not me, being so braue *and* I so beggarly. Well, I shall earne money, to inritch me, now, *and* 'tis the first I earnt, bith rood, this (40) yeare. Com on, S*i*r, yo*u* haue sweat hard about this hast, yett I thinke yo*u* knowe little of the busines. Why so I say? You'*r* a very indifferent beast, you'le followe any man that will lead yo*u*. Now trulye, S*i*r, yo*u* looke but ene leanely an't. Yo*u* feed not in Westminster hall adays, wher so many sheepe *and* oxen are deuourd. I'me afraid thei'le eate yo*u* shortly, if yo*u* tarry amongst them; yo*u'r* prickt more w*i*th the spurr then the prouinder, I see that. I thinke yo*ur* dwelling be at Hackney, when y'are at home, is't not? Yo*u* knowe not the duke neither, no more then yo*ur* m*aste*r, *and* yett I thinke yo*u* haue as much witt as he. Ifaith, say a man should steale ye and feed ye fatter: could ye rune away w*i*th hime . . .? Ah, yo*ur* silence argues a consent, I see, bith mass. *[Enter Cheney, Courtier and Seruants]* Heere comes company, we had bene both taken, if we had *not* ise. 162

---

130 f. vielleicht *heer, sta thou*, oder *heerst ta* (< *thou*), ***thou f.*** — **160** ***hime*** . . . *Ah:* dazwischen ein verwischtes Wort, vielleicht *lustilie*? — **162** ***not*** **fehlt MS.** Die Stelle giebt aber sonst keinen Sinn.

Chey. Saw ye not my lord at the gate, say ye? Why, I left hime ther but now.

Cour. In sooth, I saw no creature, S*i*r, only an old groome I gott to walke my horse. 165

Chey. A groome say ye? Foote, 'tis my lord, the duke!
What haue ye done? This is somewhat to course,
Yo*ur* grace should be an hostler to this fel[low].

[*Courtier.*] I doe beseech yo*ur* graces p*ar*don. The erro*r* was in the mistake yo*ur* playnenes did deceaue me. Please itt yo*ur* grace to re[tire]. 170

Wood. No, by my faith, I'le haue my money first. Promise is a [promise].

Court. I knowe yo*ur* graces goodnes will refuse itt.

Wood. Thinke not so nicely of me, indeed, I will not.

Cour. If soe yo*u* please, ther is yo*ur* testare.

Wood. If soe yo*u* please, ther is yo*ur* horse, S*i*r. 175
Now pray you, tell me, is yo*ur* hast to me?

Cour. Most swift *and* serious from his ma*ies*tie.

Wood. What, from king Richard, my deere lord and kinsman?
Goe for[ward], take yo*u* this horse, lead hime to the stable, meate hime well. I'le duble his reward: ther's (12) pence for ye. 180

Ser. I thanke yo*ur* grace. *Exitt Seruant with the horse.*

Wood. Now, S*i*r, yo*ur* busines! fol. 173b

Cour. His ma*ies*tie com*m*ends hime to yo*ur* grace . . .

Wood. This same's a rare fashione yo*u* haue gott at courte. Of whose deuiseing was't? I pray. 185

Cour. I assure yo*ur* grace *that* king Richards counssell satt (3) dayes about it.

Wood. By my faith, ther wisdomes tooke great paines, I assure ye.
The state was well imployd the wilse, bith rood.
Then this at courte is all the fashione now?

Cour. The king hime self doth weare it: whose most gratious ma*ies*tie sent me in hast . . . 191

Wood. This picke doth strangly well becom the foote.

Cour. This picke the king doth likewise weare, being a Polonian picke: and me did his highnes picke from foorth the rest . . .

Wood. He could not haue pickt out such another, I assure ye. 195

Cour. I thanke yo*ur* grace, that picks me out so well:
But as I sayd, his highnes would request . . .

---

169 ff [*Courtier*], *re*[*tire*], [*promise*]: am Rande ist hier ein Stück abgerissen. die Ergänzung nach H. — 170 *plainennes* MS; *deceaue* MS: H. verbessert *because.* — 178 *for*[*ward*] verwischt. — 186 *that* fehlt H. — 187 *ye: you* H.

Wood. But this most fashionable chayne, that linkes, as it were, the toe *and* knee to gether! 199

Cour. In a most kynd chohereence, so it like yo*ur* grace. For these (2) parts being in opperatione *and* quallity different, as for example, the tooe a disdayner, or spurner, the knee a duetyfull and most humble orato*ur*: this chayne doth, as it were, soe tooefy the knee, *and* so kneefye the tooe, that betweene boeth it makes a most methodicall coherence or coherent method. 205

Wood. 'Tis most excellent, S*ir*, *and* full of art. Please ye, walke in.

Cour. My message tenderd, I will tend yo*ur* grace.

Wood. Cry ye marcy, haue yo*u* a message to me?

Cour. His ma*ies*tie most affectionatly, *and* like a royall kinsman, intreats yo*ur* graces *pr*esence at the courte. 210

Wood. Is that yo*ur* message, S*ir*? I must refuse it then.
My English playnnes will not suite that place.
The court's to fyne for me. My service heere
Will stand in better stead, to quench the fire
Those blanckes haue made. I would they were all burnt, 215
Or he were hangd that first deuisd them, Sir.
They stur the country so: I dare not come.
And so excuse me, S*ir*. If the king thinke it ill,
He thinkes amiss. I am playne Thomas still.
The rest I'le tell ye, as ye sitt at meat. 220
Furnish a table, Cheney, call for wyne.
Com, S*ir*, ye shall commend me to the kinge,
Tell hime I'le keepe these parts in peace to hime.

Exeunt omnes.

3. Scene.

Enter M*aste*r Ignorance, the Bayle of Dunstable, Crosby, Fleming, *and* Nimble with blancks.

Crosby. Dispatch, good m*aste*r bayle, the markett's almost done! Yo*u* see 'tis rumord that the blancks are come, *and* the ritch chuffes beginne to flocke out of the towne already. You haue seene the hye shreeues warrant *and* the counsells comissione, and therfore I charge ye in the kings name, be ready to [fill them vpp]. 5

Bayley. Nay, looke ye, S*ir*, be not too pestifferous, I beseech ye. I haue begune my self *and* seald one of yo*ur* blankes already, *and* by my example thus more shall followe. I knowe my place *and* calling, my name is Ignorance, *and* I am bayle of Dunstable, I cannot writ nor read, I confess itt, no more could my father, nor his father, nor none of the Ignorants this (100) yeare, I assure ye. 11

---

198 *linkes*: *lickes* H. — 208 *you*: *ye* H. — 5 *fill them vpp* im MS unleserlich.

Nim. Your name proclaymes no less, Sir, *and* it has bene a most learned generation.

Bayley. Though I cannot wright, I haue sett my marke, ecce signum, read it, I beseech ye. 15

Nim. The marke of Symon Ignorance, the bayle of Dunstable, being a sheephooke with a tarbox at end on't.

Bayley. Very right, it was my marke euer sence I was an innocent, *and* therfore, as I say, I haue begune *and* will assist ye: for there be rich horesones eth towne, I can tell ye, that will giue ye the slipp, *and* ye looke not to it. fol. 174 21

Flemm. We therfore presently will deuid our selues. You (2) shall stay heere, whilse we, master Ignorance, with some of your bretheren, the men of Dunstable, walke through the towne noteing the cariage of the people. They say ther are strange songs *and* lybills cast about the markett place against my lord Trissillian *and* the rest of the kings young counsellors. If such ther be, we'le haue some ayd *and* attache them spedely. 27

Bayl. Ye shall doe well, Sir, *and* for your better ayding, if you can but fynd out my brother, master Ignoramus, he wilbe most pestifferous vnto ye, I assure ye. 30

Crosby. I'me afrayd he will not be found, Sir, but we'le inquire. Com, fellow Flemming: *and* Nimble, looke to the whisperers, I charge ye.

Exit Crosby and Fleming.

Nim. I warrant ye. Com, master bayle, lett your billmen retire, till we call them, *and* you *and* I will heere shadowe our selues *and* writ downe the speches. 35

Bayl. Nay, you shall writ, *and* I will marke, Sir.

Enter a Farmar, a Butcher, and a Graysher, very hastely.

Bayl. *And* see, see, heere comes some already, all ritch chubs, by the mass, I knowe them all, Sir.

Far. Tarry, tarry, good neighbours, take a knaue with ye. What, a murren, is ther a beare broake loose eth towne, that ye make such hast from the markett? 41

Gras. A beare? no, nor a lyon bayted neither. I tell ye, neighbour, I am more afrayd of the bee then the beare. Ther's wax to be vsd to day, *and* I haue no seale about me. I may tell you in secrett heere's a dangerous world towards. Neighbour, you'r a farmar, *and* I hope heere's non but God *and* good companey: we liue in such a state, I am enalmost weary of all, I assure ye. Heere's my other neighbour, the butcher,

---

17 *on't*: vielleicht *ant* MS. — 36 *Nay* ist später vom Schreiber der HS nachgetragen. — 37 *Bayl.:* von hier an sind die Namen der Sprechenden mit dunklerer Tinte, aber wohl von derselben Hand geschrieben.

that dwells at Hackley, has heard his landlord tell strange tydings. We shalbe all hoysted, *and* we tarry heere, I can tell ye. 49

Nim. They beginne to murm*our*. I'le putt them downe all for whisperers; m*aste*r bayle, what's he that talkes soe?

Bayl. His na[me is] Cowetayle, a ritch grasier, *and* dwells here hard by, at Layton Bussard.

Nim. Cowtayle, a gratier, dwelling at Layton Bussard, m*aste*r bayle?

Bayl. Right, S*ir*, listen agen, S*ir*. 55

Far. Ah sirra, *and* what sayd the good knight, y*our* landlord, neighbou*r*?

Butch. Mary, he sayd, but I'le not stand to anything, I tell ye that aforehand, he sed that king Richards new counsello*urs* (God amend them) had crept into honester mens places then them selues were; *and* that the kings vncles *and* the old lords were all banisht the courte, *and* he sed flatly we should neuer haue a merry world as long as it was soe. 61

Nim. Butcher, yo*u* *and* yo*ur* landlord will be both hangd for't.

Butch. *And* then he sed, that ther's one Trissillian, a lawyer, that has crept in amongst them, *and* is now a lord, forsooth, *and* he has sent downe into euery country of England a sorte of blacke chapters. 65

Far. Blacke chapters? A Godsname, neighbou*r*, out of what blacke booke were they tak[en]?

Gras. Com, com, they are blanke charters, neighbou*rs*, I heard of them afore, *and* therefore I mayd such hast away; th'are sent downe to the hye shreeue, w*i*th speciall charge that euery man that is of any st[ate] or worshipp ith country, must sett ther hands *and* seale to them, for what intend I knowe not. I say no more, I smell s[omething]. 72

Far. Well, well, my masters, lett's be wise, we are not all one mans f[amily]. They say ther are whispering knaues a broad, lett's hye vs home; for, I assure ye, 'twas tould me, wher I brooke my fast this afte[rnoon], that ther were aboue (3) score gentlemen in o*ur* sheere that had se[t] ther hands *and* seales to those blancke charters already.

Grays. Now, God amend them for it! They haue giuen an ill example, we shalbe forst to followe. 79

Butch. I would my wife *and* children were at Jerusalem, with all the wealth I'de make shift for one, I warrant them. Com, neighbo*urs*, lett's be of[f].

Nim. Stepp forward with yo*ur* bills, m*aste*r bayle! Not to fast, Sirs! I charge ye ith kings name to stand, till we haue done with ye!

Omnes. Sainte benydissete! what must we doe now, tro? 84

---

48 *Hackley: hockley* H. — 52 *na[me is]*: durch einen Klex unleserlich gemacht. — 67 Am Rande ist die Schrift hier häufig verwischt, was durch eckige Klammern bezeichnet ist. — 73 *Well . . . . f[amily]* diese ganze Zeile ist durchgestrichen, ebenso das folgende 75 *for . . . . ye.*

fol. 174 b

Bayl. Be not so pestifferous, my good freends *and* neighbou*rs*. Yo*u* are men of wealth *and* creditt in the country; *and* therfore, as I myself *and* others haue begune, I charge ye in his highnes name p*re*sently to sett yo*ur* hands *and* seales to thes blanke charters.

Gray. Jesu receaue my soule, I'me departed!

Far. I'me ene stirne at harte, too! 90

Butch. Alas, S*i*r, we are poore men: what should o*ur* hands doe?

Bayl. Ther is no harme, I warrant ye. What need yo*u* feare, when ye see bayle Ignorance has seald before ye?

Gray. I pray ye, lett's see them, Sir.

Nim. Heere, ye bacon-fead pudding-eaters, are ye affrayd of a sheepeskinne?

Gray. Mass, 'tis somewhat darkly written! 96

Far. I, I, 'twas don eth night, sure.

Gray. Mass, neighbou*rs*, heere's nothing that I see.

Butch. *And* can it be any harme, thinke ye, to sett yo*ur* hands to nothinge? Thes blanke charters are but little peeces of parchment. Lett's sett o*ur* markes to them, *and* be rid of a knaues companey. 101

Far. As good at first as last, we can be but vndone.

Gray. I, *and* o*ur* owne hands vndoes vs, that's the worst on't. Lend's yo*ur* pen, S*i*r.

Butch. We must all venture, neighbou*rs*, ther's no remedy. 105

Nim. They grumble as they doe it, I must putt them downe for whisperers *and* grumblers. Come, haue yo*u* don yett?

Gray. I, Sir; would yo*u* *and* they were sodden for my swyne!

Nim. Heere's wax, then. I'le seale them for ye, *and* yo*u* shall seuerally take them off *and* then deliuer them as yo*ur* deeds. *Seale them.* 110
Com, yo*u* borese greace, take off this seale heere. So, this is yo*ur* deed.

Far. Faith, Sir, in some respect it is, *and* it is not.

Nim. *And* this is you*rs*.

Gray. I, Sir, agaynst my will, I sweare.

Nim. Oxiawe, take off this seale, you'le deliuer yo*ur* deed w*i*th a good conscience. 116

Butch. Ther 'tis, S*i*r, agaynst my conscience, God's my wittnes. I hope ye haue done w*i*th vs now, S*i*r.

Nim. No, ye catterpillers, we haue worse matters against ye yett. Sirra, yo*u* knowe what yo*ur* landlord tould ye, conserning my lord Tressillian

---

90 *stirne* korrigiert aus *stroke* MS: *sticket* (sic!) H. — 95 *punding* MS. — 103 Vielleicht *ant* MS.

and king Richards new fauoritts, *and*, more then that, *you* know *your* owne speches. *And* therfore, *master* bayle, lett some of *your* billmen away *with* them to the hye shreeues *pre*sently, either to put in bayle, or be sent vp toth courte for priuey whisperers.

Bayl. Ther offences are most pestifferous. Away *with* them! 125

Omnes. Now, out alas, we shall all to hanging, Sire.

Exeunt Officers with them (3) men.

Nim. Hanging, nay, that's the least an't, ye shall tell me that a twelue-month hence else. Stand close, *master* bayle; we shall catch more of these traytou*rs* *pre*sently. 129

Bayl. Yo*u* shall fynd me most pestifferous to assist ye; *and* so I pray ye, com*m*end my service to *your* good lord *and* m*aster*. Com, Sir, stand close, [here] see I . . .

Enter a Schoole-master *and* a Serueing man.

Ser. Nay, sweete m*aste*r schoole-m*aste*r, lett's hear't agen, I beseech ye.

School. Patientia, yo*u*'r a serueing man, I'me a scholler: I haue showne art *and* learneing in these verses, I assure ye, *and* yett, if they were well sercht, th'are little better then lybills. But the carriage of a thing is all, Sir: I haue couerd them rarely.

Ser. Foote, the countrye's so full of intelligencers, that (2) men can scarce walke to-gether, but th'ar attacht for whisperers. 139

School. This paper shall wipe ther nosses, *and* they shall not be to a goose for't; for I'le haue these verses sunge to ther faces by one of my schooleboyes, wherin I'le tickell them all, i faith. Shalt heere else, but first lett's looke ther be no pitchers *with* eares, nor nedles *with* eyes a-bout vs.

Ser. Com, com, all's safe, I warrant ye. 145

School. Marke then, heere I com over them for ther blanke charters, shalt heere else:

'Will ye buy any parchment kniues?
We sell for little gayne.
Who ere are weary of ther liues, 150
They'le rid them of ther payne.
Blanck charters they are calld.
A vengance on the villayne!
I would he were both flead *and* bauld:
God bless my lord Tressillian!' 155

Is't not rare?

Nim. Oh rascalls! th'are dambd (300) fadome deepe already.

---

126 *sire* MS für *sure*? — 130 Die Antwort des Bayle fehlt bei H. — 132 Hinter *I* fehlt ein Wort. — 146 *shat* MS. — 156 *Ist not rare* durchgestrichen im MS.

School. Nay, looke ye, S*ir*, ther can be no exceptions taken, for this last lyne helps all, wher-in w*ith* a kynd of equiuocatione I say 'God bless my lord Tressillian'. Doe ye marke, Sir? Now heere, in the next verse, I rune ore all the flatterers eth courte by name. Ye shall see else:

'A poyson maye be greene,
But busshey can be no faggott,
God mend the king *and* bless the queene!
And 'tis no matter for baggott, 165
For scroope, he does no good,
But if you'le knowe the villayne,
His name is now to be vnderstood:
God bless my lord Tressillian!'

How like ye this, Sir? · 170

Ser. Most excellent, i faith, Sir!

Nim. Oh trayto*urs*! M*aste*r bayle, doe yo*ur* authoritye!

Bayl. Too most pestifferous trayto*urs*! Lay hould of them, I charge ye!

Ser. What meane ye, Sir?

Nim. Nay, talke not; for if ye had a (100) liues, they were all hangd. Ye haue spooken treasone in the ninth degree. 176

School. Treason? Patientia, good S*ir*, we spoke not a word.

Bayl. Be not so pestifferous, myne eares haue heard yo*ur* examinations, wher in yo*u* vttered most shamefull treason: for ye sayd, 'God bless my lord Tressillian'. 180

School. I hope ther's no treasone in that, Sir.

Nim. That shalbe tryd. Com, m*aste*r bayle, ther hands shalbe bound vnder a horsses belly, *and* sent vp to hime p*re*sently. Thei'le both be hangd, I warrant them.

Ser. Well, Sir, if we be, we'le speake more, ere we be hangd, in spite of y[ou]!

Exeunt the Schoole[*master*] *and Serue*[*ing man*].

Nim. I, I, when y'are hangd, speake what yo*u* will, we care not. Away w*ith* them! Ye se, m*aste*r bayle, what knaues are abroad, now yo*u* are heere; 'tis tyme to looke about, ye se. 188

Bayl. I see ther are knaues abroad, indeed, Sir: I speake for myne owne [part]. I will doe my best to reforme the pistifferusnes of the tymes, *and*, as for example I haue sett my marke to the charters, so will I sett myne eyes to obserue these dangerous casses.

Enter one whisseling.

Nim. Close agen, m*aste*r bayle! Here comes another whisperer, I se by his [looks]. Oh villayne, he whissells treason! I'le lay hould of hime *and* sease [hime]. 195

---

185 *y*[*ou*] abgestossen, ebenso die übrigen Stellen in eckiger Klammer. — 195 *and sease* [*hime*] fehlt H.

Whis. Out alas! what doe ye meane, Sir?

Nim. A rancke traytour: master bayle, lay hould on hime, for he has most eroniously and rebelliously whisled treasone.

Whis. Whisseled treasone? Alas, Sir, how can that be? 199

Nim. Why, easly, Sir! Ther's a peece of treason that flyes vp and downe the country in the liknes of a ballad, and this being the very tune of itt you [whisselled].

Whis. Alas, Sir, ye knowe I spake not a word!

Nim. That's all one; if any man whissells treason, 'tis as ill as speaking [it]. Marke me, master bayle: the bird whissells, that connot speake, and ther be birds in a manner that can speake too; your rauen will call [ye rascal], your crow will call yė knaue, master bayle: ergoe, he that can whisse[ll] can speake, and this fellowe hath both spooke and whissled of tr[eason]. How say you, bayley Ignorance? 209

fol. 175b.

Bayl. Ye haue argued well, Sir, but ye shall heere me first sig . . ne; for I doe not thinke but ther are great vp-heads [ith country]. And therfore, my good fellowe, be not pestifferous, but say and tell the truth: who did sett you a worke, or who was the cause of your whisslinge, or did any man say to you, 'goe whissell'?

Whis. Not any man, woman, or child, truely, Sir. 215

Bayl. No? How durst you whissell then? or what cause had ye to doe soe?

Whis. The truth is, Sir, I had lost (2) calues out of my paster, and, being in serch for them, from the topp of the hill I might spye you (2) eth bottome heere, and tooke ye for my caues, Sir; and that made me com whisling downe for ioy, in hop I had found them. 220

Nim. More treasone yett, he take a courtier and a bayle for (2) calues! To limbo with hime! He shalbe quarterd and then hangd.

Whis. Good master bayle, be pittifull!

Bay. Why, law ye, Sir, he makes a pittifull fellow of a bayle, too! Away with hime! Yett stay awhile, here comes your fellows, Sir. 225

Enter Crossby *and* Fleming.

[Crosby.] Now, master bayle, are your blankes seald yett?

Bayl. They are, Sir. *And* we haue done this day most strange and pestifferous servise, I assure ye, Sir.

Fleming. Your care shalbe rewarded. Com, fellow Nimble, we must to courte about other imployments, ther are already (13000) blancks signd and

---

200 *Nim.*: *Bayl.* MS; *why* MS: *very* H. — 202 *you* [*whisselled*] fehlt H.; das letzte Wort größtenteils abgestoßen. — 206 *call* [*ye rascal*] fehlt H. — 210 *sig . . . ne* MS: H. läßt hier nur eine Lücke. — 211 *vp heads* [*ith country*] fehlt H.; der eingeklammerte Ausdruck ist nicht mehr lesbar.

returnd to the shreeues, *and* (700) sent vp toth courte for whisperers. Out of all *which* my lord will fetch a round some, I doubt it not. Com, lett's away. 233

Nim. I, I, we'le followe. Com, ye sheepbiter. Heere's a traytour of all traytours, that not only speakes, but has whisled treason. Com, com, Sir, I'le spoyle your whissell, I warrant ye! *Exeunt omnes.*

Actus Quartus.

1. Scene.

Enter Trissillian with wrightings *and* a Man with baggs of money.

Triss. Sirra, are the baggs seald?

Ser. Yes, my lord.

Triss. Then take my kees *and* locke the money in my studdy safe, barr *and* make sure, I charge ye so, be gone.

Ser. I will, my lord. *Exit Seruant.* 5

Triss. So (7000) pounds from Bedford, Buckingham, *and* Oxford sheires
Thes blankes all-readye haue returnd the kinge.
So then ther's (4) for me, *and* (3) for hime.
Our paynes in this must needs be satisfyd.
Good husbands will make hay, while the sune shines, 10
And so must we; for thus conclud thes tymes:
So men be ritch enough, th'are good enough.
Lett fooles make conscience how they gitt ther coyne:
I'le please the king *and* keepe me in his grace,
For princes fauours purchase land apace. 15
These blancks, that I haue scatterd in the realme,
Shall duble his reuenewes to the crowne.

Enter Busshey *and* Scroope.

Scroop. Now, lord Trissillian, is this coyne com yett?

Bush. King Richard wants money, y'are to slacke, Trissillian.

Triss. Some sheeres haue sent, *and* more, my lords, will followe. 20
Thes sealed blankes I now haue turnd to bonnds,
And thes shall downe to Norfolke presently.
The chuffs with much adoe haue signd *and* seald;
And heere's a secrett note my men haue sent
Of all ther yearly states amounts vnto, 25
And by this note I iustly taxe ther bonds.
Heere's a fatt horson in his russet slopps,
And yett may spend (300)li bith yeare,

---

1. Scene fehlt MS. — 9 *satisfye* MS. — 18 Die Namen der Sprechenden sind später, doch von derselben Hand, nachgetragen.

The third of *which* the hoggsface owes the kinge:
Heere's his bond for't, *with* his hand *and* seale. 30
And so by this I'le sort each seuerall some. fol. 176
The thurds of all shall to king Richard com.
How like *you* this, my lords?

Scroop. Most rare Tressillian! Hang vm, codsheads! Shall they spend mony, *and* king Richard lacke it? 35

Bush. Are not ther liues *and* lands *and* liueings his?
Then rack them thoroughly!

Triss. Oh my lords, I haue sett a tricke [a]ffoote for ye: *and* ye follow it hard *and* gitt the king to signe it, you'le be all kings by itt. 39

Bush. The farmeing out the kingdome? Tush, Tressillian, 'tis half graunted already, *and* had bene fully concluded, had not the messinger returnd so vnluckely from the duke of Gloster; *which* a little moud the kinge at his vncles stubbornness. But to make all hole, we haue left that smoothfacte, flattering Greene to followe hime close, *and* he'le neuer leaue, till he has donne it, I warrant ye. 45

Scrop. Ther's no questione an't: king Richard wil be-take hime self to a yearly stypend, *and* we (4) by lease must rent the kingdome.

Bu. Rent it, I, *and* racke it too, ere we forfitt our leases.

Enter Baggott.

And we had them once! How now, Baggott, what newes? 49

Bagg. All ritch and raire: the realme musst be deuided *presently*, *and* we (4) must farme it, the leasses are a makeing, *and* for (7000 li) a monthe the kingdome is *our* owne, boyes.

Bush. Foote, lett's differ for no price; *and* it were (70000 li) a monthe, we'le make somebodye pay for't.

Scroop. Wher is his highnes? 55

Bagg. He will be heere *presently*, to seale the wrightings. Hee's a little angry, that the duke comes not, but that will vanish quickly. On *with your* soothest faces, ye wenching rascalls, hum*our* hime finely, and y'are all mayd by itt.

Enter king Richard, Greene *and* others.

Bush. See, see, he comes, *and* that flattering hound, Greene, close at's elbowe.

Scop. Com, com, we must all flatter, if we meane to liue by it. 61

King. *Our* vncle will not come, then.

Gree. That was his answer, flatt *and* resolute.

King. Was euer subiect so audatious?

Bagg. *And* can *your* grace, my lord, disgest these wrongs? 65

---

38 *[a]ffoote: a* verklext. — 46 *ant* MS: H. setzt hier stets *on* ein; *wilbe take* MS, H.

King. Yes, as a mother that behoulds hir child
Dismememberd by a bloody tiraunts sword.
I tell thee, Baggott, in my harte remaynes
Such deepe impressiones of his churlish tawntes,
As nothing can remoue the gawle ther of, 70
Till with his blood myne eyes be satisfyd.

Gree. Foote, rayse powres, my lord, *and* fetch hime thence perforce!

King. I dare not, Greene; for whilse he keepes ith countrye,
Ther is no medling, hee's so well beloud,
As all the realme will rise in armes with hime. 75

Triss. Foote, my lord, *and* you'd faine haue hime, I haue a trycke shall fetch hime from his house at Plasshy in spight of all his fauoritts.

Greene. Lett's ha'te, Trissillian; thy witt must help, or all's dasht else. 78

Triss. Then thus, my lord: whilse the duke securely reuells ith countrye, we'le haue some trustye freends disguise themselues like maskers, *and* this night ryd downe to Plasshy, *and*, in the name of some [of his] aioyneing freends, offer ther sports to make hime merry; which he, no doubt, will thankefully accept. Then, in the maske we'le h[aue] it soe deuised, the daunce being done, *and* the roome voyded, then vppon some occasione singell the duke alone, thrust hime in a masking suite, clap a vizard on his face, *and* so convay him out oth house at pleasure.

Scrop. How, if he cry *and* call for help? 87

Triss. What serues your dromes, but to drowne his cryes? *And* being in a maske, 'twill neuer be suspected.

fol. 176 b

Greene. Good ifaith, *and* to help it, my lord, Lapoole, the gouerner of Calis, is newe come over; who with a troope of souldiers, closly ambusht in the woods nere the house, shall shroud themselues, till the maske be ended. Then the duke being attacht, he shalbe ther ready to reseaue hime, hurry hime away to the Thames-syde, wher a shipp shalbe layd ready for his cominge: so clapp hime vnder haches, hoyst sayles, *and* secrettly convay hime out oth realme to Callys. And so, by this meanes, ye shall preuent all mischeife, for neither of your vncles, nor any of the kingdome, shall knowe what's become of hime. 98

Kyng. I like it well, sweete Greene, and by my crowne,
We'le be ith maske ourself, *and* soe shall you, 100
Gitt horsses readye, this night we'le ryd to Plasshy.
But se ye carry it close *and* secrettly.
For whilst this plott's a workeing for the duke,

---

78 *Greene:* im MS stand hier *King;* doch ist das Wort durchgestrichen und dafür *Greene* eingesetzt. Der Dichter hat die Worte jedenfalls Greene in den Mund gelegt. — 81 [*of his*]? sehr verwischt. — 83 *h*[*aue*] Riß im MS. — 99 ff. Die Rede des Königs wird im MS als Prosa wiedergegeben, H. setzt nur Majuskeln am Anfang jeder Zeile, stellt aber keine Verse her.

I'le sett a trapp for Yorke *and* Lancaster.
Goe, Trissilian, lett proclemations straight be sent, 105
Wher-in tho*u* shalt accuse the dukes of treason
And then attach, condemne, *and* close imprison them.
Least the com*m*ons should rebell against vs,
We'le send vnto the king of France for ayd,
And in requitall we'le surrender vpp 110
O*ur* forts of Guynes *and* Callys to the French.
Lett crowne *and* kingdome wast, ye life *and* all,
Before kinge Richard see his trew freends fall!
Giue order o*ur* disguises be made ready,
And lett Lapoole prouid the shipp *and* souldiers. 115
We will not sleepe, by heauen, till we haue seasd hime!

Bushy. Foot, vrge o*ur* suite agayne, he will forgitt it else!

Kynge. These trayto*rs* once surprisd, then all is sure,
O*ur* kingdome quiett, *and* yo*ur* states secure. 119

Greene. Most true, sweete kinge. *And* then yo*ur* grace, as yo*u* promisd, farmeing out the kingdome to vs (4), shall not need to trouble yo*ur* selfe w*i*th any busines: this old turkecocke, Trissillian, shall looke to the lawes, and we'le gouerne the land moste rarely.

[*King.*] So, Sir, the loue of thee and these, my dearest Greene,
Hath won*n*e king Richard to consent to that 125
For w*hi*ch all forrayne kings will poynt at vs,
And of the meanest subiect of o*ur* land
We shalbe sensurd strangly, when they tell
How o*ur* great father toyld his royall p*er*sone,
Spending his blood to purchace townes in France; 130
And we, his sonne, to ease o*ur* wanton youth,
Become a landlord to his warlicke realme,
Rent out o*ur* kingdome like a peltry farme,
That erst was held as fair as Babilon,
The mayden conquerris to all the world. 135

[*Greene.*] Foote, what neede yo*u* care what the world talkes? Yo*u* still retayne the name of kinge, *and* if any disturbe ye, we (4) comes p*re*sently from the (4) parts of the kingdome with (4) puesont armies to assist yo*u*.

[*King.*] You (4) must be all then, for I thinke nobody else will follow yo*u*, vnless it be to hanginge. 141

[*Greene.*] Why Richard, king Richard, will ye be as good as yo*ur* word, *and* seale the wrightings? Foote, and tho*u* dost not, *and* I doe not ioyne w*i*th thine vncles, *and* turne trayto*r*, would I might be turnd to a toodestoole! 145

Kyng. Very well, Sir. They did well to chuse yo*u* for ther orato*ur*, that has king Richards loue *and* harte in keepeing. Yo*ur* sute is graunted, S*i*r. Lett's se the writeings.

All. Th'ar heere, my lord! fol. 177 149

King. View them, Trissellian: then we'le signe *and* seale them. Looke to yo*ur* bargaine, Greene, *and* be no looser: for if ye forfitt or come behind hand w*i*th me, I sweare I'le both imprison *and* punish ye soundly.

Greene. Forfitt, sweete king? 'Sblud, I'le sell ther houses, ere I'le forfitt my lease, I warrant thee. 155

King. If they be stubborne, doe *and* spare not: racke them soundly, and we'le maytaine it: remember ye not the proviso inacted in o*ur* last parlament, that no statut, were it nere so profitable for the common wealth, should stand in any force gainst o*ur* proceedings? 159

G. 'Tis true, my lord. Then, what should hinder ye to accomplish anything that may best please yo*ur* kingly speritt to determine?

K. True, Greene, *and* we will doe it, in spight of them. Is't iust, Trissellian? 163

Triss. Most iust, my leidg: these gentlemen heere, S*i*r Henry Greene, S*i*r Edward Baggott, S*i*r William Busshey, *and* S*i*r Thomas Scroope, all ioyntly heere stand bound to pay yo*ur* ma*ies*tie, or yo*ur* deputie, whereuer yo*u* remayne, (7000) li amonthe for this yo*ur* kingdome: for wh*i*ch yo*ur* grace by these wrightings surrenders to ther hands all yo*ur* crowne lands, lordshipps, manno*rs*, rents, taxes, subsites, fifteenes, impostes, forrayne customes, staples for woole, tyn, lead, *and* cloath, all forfitures of goods or lands confiscate, *and* all other duetyes that is, shall, or may, appertayne to the king or crownes reuenewes; *and* for non-payment of the sume or somes afore sayd, yo*ur* ma*ies*tie to sease the lands *and* goods of the sayd gentlemen aboue named, *and* ther bodyes to be imprisoned at yo*ur* graces pleasure. 175

K. How like yo*u* that, Greene? Beleeue me, if yo*u* faile, I'le not fauo*ur* ye.

G. I'le aske no fauo*ur* at yo*ur* hands, S*i*r: ye shall haue yo*ur* money at yo*ur* day, *and* then doe yo*ur* worst, S*i*r. 179

K. 'Tis very good. Sett too yo*ur* hands *and* seales. Tressillian, we make yo*u* o*ur* deputy to receaue this mony. Looke stricktly to them, I charge yee.

T. If the mony com not to my hands at the tyme appoynted, I'le make them smooke for't. 184

G. I, I, yo*u'r* an vpright iustice, Sir, we feare ye not. Heere, my lord, th'are ready signd *and* seald.

T. Deliuer them to his ma*ies*tie all together as yo*ur* speciall deeds.

[*All.*] We doe w*i*th humble thankes vnto his ma*ies*tie,
That maks vs tennants to so ritch a lordshipp. 189

K. Keepe them, Trissillian, now will we signe *and* seale to yo*u*.
Neuer had English subiects such a landlord.

G. Nor neuer had English king such subiects as we (4), that are able to farme a hole kingdome *and* pay hime rent for't.

K. Looke that ye doe: we shall expect parformance speedely.
Ther's *your* indenture signd *and* seald, 195
Which as *our* kingly deed we heere deliuer.

G. Tho*u* neuer didst a better deed in thy life, sweete bully. Thou [shalt] now liue at ease: we'le toyle for thee *and* send thy mony in tumbling.

K. We shall see *your* care, S*i*r. 200
Reatch me the mapp, we may allott ther portions,
And part the realme amongst them equally.
Yo*u* (4) shall heere by vs deuide *your* [s]elues
Into the (39) sheeres or counties of my kingdome, parted thus.
Com stand by mee and marke those sheires assignd ye; 205
Baggott, thy lott betwixt the Thames *and* sea thus lyes: Kent, Surry, Sussex, Ha[mshire], Barkeshire, Wiltshire, Dorsettsheire, Somersett-shere, Deuensheire, [and] Cornewall: those parte are thyne,
As ample, Baggott, as the crowne is myne.

Bag. All thanks, loue, duety to my princly soueraigne. 210

K. Busshy from thee shall stretch his gouerment
Over those [lands] that lye in Walles, to-gether w*i*th *our* countes of Gloster, Wo[rster], Heriford, Shropshere, Stafford-shere, *and* Chessher ther's thy lot.

Bush. Thankes to my king, that thus hath honno*ur*d mee. 215

fol. 176 b.

King. Sir Thomas Scroope, from Trent to Tweed thy lot is parted thus:
All Yorkeshere, Darbesheire, Lancashire, Comberland, Westmerland, *and* Northumberland.
Receaue thy lott, thy state *and* gouerment.

Scrop. W*i*th faith and duety to *your* highnes throne. 220

K. Now, my Greene, what haue I left for thee?

Gree. Foote, and you'le giue me nothing, then good nyght, landlord! Sence ye haue serud me last, *and* I be not the last shall pay *your* rent, nere trust me.

K. I kept thee last, to make thy parte the greatest. 225
See heere, sweete Greene,
These sheeres are thine, euen from the Theames to Trent.
Tho*u* heere shallt lye, ith midle of my land.

G. That's best ith winter. Is ther any pretty wenches in my gouerment?

---

194 Diese, wie die folgenden Reden des Königs werden von H. in Prosa gedruckt, auch das MS. behandelt sie als Prosa. — 210 Bis hieher sind die Namen der Sprechenden mit anderer Tinte nachgetragen.

K. Guess that by this: thou hast London, Middlesex, Essex, Suffolke, Norfolke, Cambridg-shere, Harford-shere, Bedford-shere, Buckingham-shere, Oxford-shere, Northampton-shere, Rutland-shere, Lester-shere, Warick-shere, Huntington-shere, *and* Lyncolneshere: ther's *your* portion, Sir.

G. 'Sled, I will rule like a king amongst them, *and* thou shalt raigne like an emperour over vs. 235

K. Thus haue I parted my whole realme amongst ye;
Be carefull of *your* charge and gouerment.
And now, to attache *our* stubborne vncles,
Lett warrants be sent downe, Tressillian,
For Gaunt *and* Yorke, Surrye and Arondell, 240
Whilse we this nyght at Plasshy suddaynly
Surpryse playne Woodstocke. Being parted thus,
We shall with greater ease arrest *and* take them.
Your places are not sure, while the haue breath.
Therfore pursue them hard: those traytours gone, 245
The staues are brooke the people leane vppon,
And you may grid *and* rule then at *your* pleasures.
Away to Plasshy! Lett *our* maske be ready!
Beware, playne Thomas, for king Richard comes,
Resolud with blood to wash all former wrongs! 250

Exeunt omnes.

2. Scene.

(Sound.) Enter Woodstocke and his Dutches *with* a Gentleman, Cheney, *and* others.

W. The queene so sicke! Com, com, make hast, good wife!
Thou't be belated, sure, 'tis night alreadye.
On with thy clooke *and* maske, to horse, to horse!

D. Good troth, my lord, I haue no mynd to ryd.
I haue bene dull *and* heauey all this day, 5
My sleepes were troubled with sadd dreames last night,
And I am full of feare *and* heaueynes.
Pray, lett me ryd to morrowe.

W. What, and the queene so sicke! Away for shame!
Stay for a dreame th'ast dreampt, I'me sure, ere this!

D. Neuer so fearefull were my dreames till now. 10
Had the consernd my self, my feares were past,
But you were made the obiect of myne eye,
And I beheld you murderd cruellye.

W. Ha, murderd?
Alacke, good lady, didst thou dreame of me? 15
Take comfort then, all dreames are contrarye.

---

2. Scene fehlt *MS.*

D. Pray God, it proue soe; for my soule is feare-full.
The vissione did appeere so liuely to me,
Me thought as yo*u* were ranging through the woods,
An angry lyon, with a heard of woolues, 20
Had in an instand round incompast yo*u*;
When to yo*ur* rescue, gainst the course of kinde,
A flocke of silly sheepe made head against them,
Bleateing for helpe: gainst whom the forrist kinge
Rousd vp his strength *and* slew both yo*u* *and* them. 25
This fere affrights me.

[Wood.] Afore my God, th'art foolish, I'le tell thee all thy dreame.
Tho*u* knowst last night we had some priuat talke
About the blanckes the countrye's taxte w*i*th-all, fol. 178
Wher I compaird the state (as now it stands), 30
Meaneing king Richard *and* his harmefull flatterers,
Vnto a sauidg heard of rauening woolues,
The com*m*ons to a flocke of silly sheepe,
Who, whilst ther slothfull shephard careless stood,
Those forrest theeues brooke in *and* suckt ther blood. 35
And this thy apprehention tooke soe deepe,
The forme was partrayd lyuely in thy sleepe.
Com, com, 'tis nothing. What, are her horsses ready?

Cheny. They are, my lord.

W. Wher is the gentleman that brought this message? 40
Wher lyes the queene, Sir?

Seru. At Sheene, my lord: most sicke, *and* so much alterd,
As those about hir feares hir sudden death.

W. Fore-fend it heauen! Away, make haste, I charge ye.
What, weepeing? Now, afore my God, th'art fonnd. 45
Com, com, I know tho*u* art no awgerer of ill,
Dry vp thy teares, this kiss, *and* parte, farwell!

D. That farwell from yo*ur* lipps to me sounds ill.
Wher ere I goe my feares will followe still.
Exeunt Dutches and the rest; manet Woodstock.

W. Se hir to horse-backe, Cheney. Fore my God, 'tis late, 50
And but th'important busines craues such hast,
She had not gone from Plasshy house to night.
But woe is me, the good queene Ann is sicke,
And, by my soule, my harte is sadd to heare it.
So good a ladye and soe vertious 55
This realme for many ages could not boast of.
Hir charitye hath stayd the commons rage,
That would ere this haue shaken Richards chayre,
Or sett all England on a burneing fire.
And, fore my God, I feare, when she is gon, *Enter Cheney.* 60

39 *Cheny* und 42 *Seru.* (statt *Gent.*) mit dunklerer Tinte nachgetragen.

This woefull land will all to ruine rune:
How now, Cheney, what, is thy lady gon yett?

She is, my lord, with much vnwillingnes.
And 'tis so darke, I cannot blame hir grace.
The lights of heauen are shutt in pitchey clowds, 65
And flakes of fyre rune tylting through the skye,
Like dim ostents to some great tragedye.

God bless good Ann a Beame! I feare hir death
Wilbe the tragicke sceane the sky forshowes vs.
When kingdomes change, the very heauens are troubled. 70
Pray God, king Richards wyld behauiour,
Force not the powres of heauen to frowne vppon vs.
My prayers are still for hime. What thinkst thou, Cheney,
May not playne Thomas liue a tyme to see
This state attayne hir formar royalltye? 75
Fore God, I doubt it not, my harte is merry,
And I am suddenly inspird for mirth:
Ha, what sport shall we haue to night, Cheney?

I'me glad to see your grace adicted soe;
For I haue newes of sudden mirth too tell ye, 80
Which, till I heard ye speake, I durst not vtter.
We shall haue a maske to night, my lord.

Ha, a maske saist thou? What are they, Cheney?

It seemes, my lord, some country gentlemen,
To showe ther deere affectione to your grace, 85
Proffer ther sports this night to make you merry.
Ther dromes haue calld for entrance twice already.

Are they so neere? I prethee, lett them enter;
Tell them we doe imbrace ther loues most kyndly;
Giue order through the house that all obserue them. fol. 178 b 90
We must accept ther loues, although the tymes *Exit Cheney.*
Are no way suted now for maskes *and* reuells.
What ho, within ther! *Enter Seruants.*

My lord!

Prepare a banquett: call for lights *and* musicke. 95
They com in loue, *and* we'le accept it soe.
Some sports does well, we are so full of woe. *Enter Cheney.*

[Ch]eney.] Th'are com, my lord.

[Wo]od.] They all are wellcome, Cheney: sett me a chayre,
We will behould ther sports in spight of care. 100

61 *rune: come* H. — 94 *Ser: my lord* fehlt H., im MS ist *Ser* durchge[strich]en und dafür mit dunklerer Tinte *Toby* eingesetzt. — 98 f. Am innern Rande [...]*ke*, am äußeren *Florish Cornetts: Dance musique: Cornetts:* sämtlich mit [dunkl]erer Tinte.

Sound a florish, then a great shout *and* winding a hornes.
Then enters Cinthia.

Cinthia. From the cleere orbe of *our* etheryall sphere
Bright Cinthia comes to hunt *and* reuell heere.
The groues of Callidon *and* Arden woods
Of vntamd monsters, wyld *and* sauadge heards
We *and our* knights haue freed, and hether come 105
To hunt these forrestes, wher we heere ther lyes
A cruell tusked boore, whose terr*our* flyes
Through this large kingdome, *and* with feare *and* dread
Strickes hir amassed greatnes payle *and* dead.
And haueing viewd from farr these towers of stone, 110
We heard the people midst ther ioy *and* mone
Extoll to heauen a faithfull prince *and* peere,
That keepes a courte of loue *and* pittie heere;
Reuerent *and* myld his lookes: if such ther bee,
This state derects, great prince, that yo*u* are hee. 115
And ere o*ur* knights to this great hunting goe,
Before yo*ur* grace they would some pastime showe
In sprightly danceing. Thus they bid me say,
And wayt an answer, to returne or stay.

W. Nay, for heauens pitye, lett them com, I prethee. 120
Pretty deuise, ifaith. Stand by, make rome ther!
Sturr, sturr, good fellowes, each man to his taske,
We shall haue a cleere night, the moone derects the maske.

Enter Kinge Richard, Greene, Bushey, Baggott, like Dianas Knights, led in by (4) other Knights (in greene), with hornes about ther necks *and* borespeares in ther hands.

W. Ha, country sports say ye? Fore God, 'tis courtly!
A generall wellcom, courteouse gentlemen, 125
And when I see yo*ur* faces, I'le giue it each man more particuler.
If yo*ur* entertaynement faile yo*ur* merritt,
I must aske p*ar*don: my lady is from home,
And most of my attendance wayting on [h]ir.
But we'le doe what we can, to bid yo*u* wellcome. 130
A-fore my God, it ioyes my harte to see
Amidst these dayes of woe *and* missery
Ye fynd a tyme for harmless mirth *and* sport,
But 'tis yo*ur* loue, *and* we'le be thankefull for't.
Ah, sirra, ye com like knights to hunt the boore, indeed: 135
And heauen, he knowes, we had need of helping hands;
So many wyld boores rootes *and* spoyles o*ur* lands,
That England almost is distroyd by them.
I card not, if king Richard heard me speake itt:
I wish his grace all good, hye heauen can tell, 140

But ther's a fault in some, alacke-the-day,
His youth is lead by flatterers much astray.
But hee's *our* kinge *and* Gods great deputye,
And if ye hunt to haue me second ye
In any rash attempt against his state, 145
A-fore my God, I'le nere consent vnto it.
I euer yett was iust *and* trew to hime,
And so will still remayne: what's now amiss, fol. 179
O*ur* sinns haue causd; *and* we must byd heauens will.
I speake my harte, I am playne Thomas still. 150
Com, com a hall, *and* musicke ther!
Your daunce being done, *They daunce.*
Musicke, then enter Cheney.
A banquett stands prepard to bid yo*u* wellcome.
How now, Cheney, is this banquett ready?

Ther is no tyme, I feare, for banquetting! 155
My lord, I wish yo*ur* grace be prouident:
I feare yo*ur* persone is betrayd, my lord!
The house is round besett w*ith* armed souldiers!

r. Ha, souldiers? A-fore my God, the commons all are vp, then!
They will rebell agaynst the kinge, I feare me, 160
And flocke to me to backe ther bould attempts.
Goe, arme the houshould, Cheney! *Exitt Cheney.*
Heere me, gentlemen!
Fore God, I doe not like this whispering:
If yo*ur* intents be honest, show yo*ur* faces.

Guard fast the doores, *and* sease hime p*re*sently! 165
This is the caue that keepes the tusked boore,
That rootes vp Englands vinards vncontrould.
Baggott, arest hime; if for help he cry,
Drowne all his words w*ith* dromes confusedly!

r. Am I betrayd?! 170

ag. Ye cannot scape, my lord: the toyles are pitcht,
And all yo*ur* househould fast in hould ere this.
Thomas of Woodstocke, Duke of Gloster, Earle of Camebridge *and* of Buckingham:
I heere arrest thee in king Richards name 175
Of treason to the crowne, his state, *and* realme.

r. I'le putt in bayle *and* answer to the law.
Speake, is king Richard heere?

ll. No, no, my lord. Away w*ith* hime!

---

149 *causd: rousd* H. — 155 *A Drome afare of* mit dunklerer Tinte am Rande.

W. Villaynes, touch me not, 180
I am dissended of the royall blood,
King Richards vncle, his grandsiers sonne, his princly fathers brother.
Becomes it princes to be led like slaues?

K. Put on a vissard; stopp his cryes!

W. Ha, who bids them soe? I know that voyce full well. 185
A-fore my god, falce men, king Richard's heere.
Turne thee, thou headstrong youth, *and* speake agen!
By thy dead fathers soule, I charge thee, heare me!
So heauen may help me at my greatest need,
As I haue wisht thy good *and* Englands saftye. 190

Bag. Y'are still deceaud, my lord, the king's not heere.

Bush. On with his maskeing sute, *and* beare him hence!
We'le lead ye fairely to king Richards presence.

W. Nay, from his presence to my death you'le lead me:
And I am pleasd I shall not liue to see 195
My countryes ruine, and his missery.
Thou hearst me well, proud king, *and* well maist boast
That thou betraydst me heere soe suddenly:
For had I knowne thy secrett trecherye,
Nor thou nor thes, thy flattering minions, 200
With all your strengthes had wrongd playne Woodstock th[us].
But vse your wills: your vncles Gaunt *and* Yorke
Will giue you thankes for this, *and* the poore common[s],
When they shall heere of these your vniust proceedin[gs].

K. Stop's mouth, I say! We'le heare no more. 205

W. Good heauen for-giue me, pray ye, for-beare a wh[ile]:
I'le speake but one word more, indeed, I wi[ll]!
Some man commend me to my vertious wife,
Tell hir hir dreames haue tayne effect indeed,
By wolues *and* lyons now must Woodstock ble[ed]. 210

K. Deliuer hime to Lapoole: the ship lyes ready,
Convay hime ore to Callys spedely,
Ther vse hime as we gaue derections.
Sound vp your dromes, our hunting sports are done, **fol. 179b**
And when y'are past the house, cast by your habyts, 215
And mount your horsses with all swiftest hast:
The boore is taken, *and* our feares are past. ***Exeunt omnes.***

---

180 Die Worte Woodstocks stehen im MS und bei H. als Prosa. — 201 ff.: Rand abgestoßen. *strengthe* H. — 210 Der Vers fehlt bei H. — 217 Am Rande *Sound* MS.

3. Scene.

Enter Crossby, Fleming, and Nimble.

Cross. Com, Sirs, attend, my lord is coming foorth.
The hye shreeues of Kent *and* Northumberland
With (20) gentlemen are all arrested
For priuey whisperers against the state:
In w*hi*ch, I knowe, my lord will fynd some trycke 5
To sease ther goods: *and* then ther's worke for vs.

Nimb. Nay, ther wilbe worke for the hangman first; then we riffle the goods, and my lord seases the lands: if these (700) whisperers, that are taken, come of lusely, he'le haue the deuell *and* all shortly.

Enter Trissilian w*i*th the Shreeues of Kent *and* Northumberland, w*i*th Officers.

Flem. See, see, th'are cominge. 10

Tres. Call for a martiall ther! Com*m*itt the trayto*urs*!

Shreeues. We doe beseech yo*ur* honnou*r*, heare vs speake.

Triss. Sir, we'le not heare ye. The proofe's to playne against ye.
Becomes it yo*u*, Sir, being shreeue of Kent,
To stay the blancks king Richard sent a-broad, 15
Revile o*ur* messeingers, refuse the charters,
And spurne like trayto*urs* gainst the kings decrees?

S. Kent. My lord, I plead o*ur* antient libertyes
Recorded *and* in-rowld in the kings crowne office,
Wher-in the men of Kent are cleere dischargd 20
Of fynes, fifteenes, or any other taxes,
For euer giuen them by the Conquerer.

Triss. You'r still deceaued: those charters were not sent
To abrogate yo*ur* antient priuiledge,
But for his highnes vse they were deuisd, 25
To gather *and* collect amongst his subiects
Such somes of money as they well might spare,
And he in ther deffence must howrely spend.
Is not the subiects wealth at the kings will?
What, is he lord of liues, *and* not of lands? 30
Is not his hye displeasure p*r*esent death?
And dare ye sturr his indignation so?

S. Nor. We are free borne, my lord; yett doe confess
O*ur* liues *and* goods are at the kings dispose:
(But how, my lord) like to a gentle prince 35
To take or borrowe what we best may spaire,
And not like bondslaues force it from o*ur* hands.

---

3. Scene fehlt MS.

Triss. Presumptious traytours, that will we try on you.
Will you sett limitts to the kings hye pleasure?
Away to prison! Sease ther goods *and* lands! 4

S. Kent. Much good may it doe ye, my lord. The care is tayne,
As good dye ther, as heere abroad be slayne.

[*S. N*]*or.* Well, God forgiue both you and vs, my lord.
Your hard oppressions haue vndone the state
And made all England poore *and* dessolate. 4

[*Triss.*] Why suffer ye ther speech? To prisson hye:
Ther lett them perish, rott, consume, *and* dye.
Exeunt with the Shreeues.
Art thou ther, Nimble?

[*Nimble.*] I am heere, my lord; *and* sence your lordshipp is now imployd to punish traytours, I am com to present myself vnto you. 5

[*Triss.*] What, for a traytour?

[*Nimble.*] No, my lord, but for a discouerer of the strangest traytour that was euer heard of. For by playne aretchmaticke of my capassity I haue found out the very words a traytour spoke, that has whisselld treason.

[*Triss.*] How is that, whissell treasone? 5

[*Nimble.*] Most certayne, my lord. I haue a tricke for't: if a carman doe but whissell, I'le fynd treason in't, I warrant ye. fol. 180

Tris. Th'art a rare statessman, Nimble; th'ast a reaching head.

Nim. I'le putt treason in-to any mans head, my lord, lett hime answer it as he can. *And* then, my lord, we haue gott a schoolemaster, that teaches all the country to sing treason; *and* like a villayne he sayes god bless your lordshipp. 62

T. Th'art a most strang discouerer: wher are these traytours?

N. All in prison, my lord; master Ignorance, the Bayle of Dunstable, *and* I haue taken great paines about them. Besids heere's a note of (700) whisperers, most on them sleepy knaues; we pulld them out of Bedfordsheere.

T. Let's se the note: (700) whispering traytours;
Monstrous villaynes! We must looke to these.
Of all the sorte these are most dangerous, 70
To sturr rebellion gainst the king *and* vs.
What are they, Crossby, are the rebells wealthy?

Crosb. Fatt chuffes, my lord, all landed men: ritch farmers, gratiers, *and* such fellowes that, haueing bene but a little pincht with imprisoment, beginne already to offer ther lands for libertye. 75

---

43 ff. Rand abgestoßen. — 54 *has* fehlt H.

Tress. We'le not be nice to take ther offers, Crosby.
Ther lands are better then ther liues to vs,
And without lands they shall not ransome liues.
Goe, Sirs, to terrify the traytou*rs* more,
Ye shall haue warrants straight to hang them all. 80
Then, if the proffer lands *and* putt in bayle
To make a iust surrender speedely,
Lett them haue liues, *and* after libertye.
But those that haue nor lands nor goods to pay,
Lett them be whipt, then hangd. Make hast away. 85

N. Well then, I see my whissler must be whipt: he has but (2) calues to liue on, *and* has lost them, too. *And* for my schoole-m*aste*r, I'le haue hime march about the markett place with (10) dossen of roods at's girdle the very day he goes a feasting, *and* euery one of his schollers shall haue a jerke at hime. Com, Sirs. 90

Exit Nimble and the rest.

Manett Trissillian.

T. Away *and* leaue vs. Heere comes S*ir* Edward Baggott.

Enter Baggott.

Bag. Right happily mett, my lord Trissillian!

Triss. You'*r* well returnd to courte, Sir Edward,
To this sadd house of Sheene, made comfortless
By the sharpe sicknes of the good queene Anne. 95

Bag. King Richard's come *and* gon to vissett hir.
Sadd for hir weake estate hee sitts *and* weepes.
Hir speech is gone, only at sight of hime
She heaud hir hands *and* closd hir eyes agen,
And whether aliue or dead is yett vncertayne. 100

Enter Bushye.

T. Heere comes S*ir* William Busshy. What tydings, S*ir*?

[*Bus.*] The king's a widdower, Sir: faire Ann a Beame
Hath breathd hir last farwell to all the realme.

T. Peace w*i*th her soule, she was a vertious lady!
How takes king Richard this hir sudden death? 105

Bush. Faires like a maddman: rends his princly hayre,
Beates his sadd breast, falls groueling on the earth,
All careless of his state, wishing to dye
And euen in death to keepe hir companey.
But that w*hi*ch makes his soule more desperate: 110

---

87 *too: tro* H. — 90 *Manet Trissillian*: dahinter *Enter dutchess and a gentleman* H. Diese durch Irrtum hieher gesetzte Bühnenanweisung ist im MS durchgestrichen. — 91 *leaue vs*: dahinter *(heere comes the dutches)* H. Auch dies ist durchgestrichen im MS. *Edward* scheinbar auf ein anderes Wort geschrieben MS. — 93 *Edward: Richard* (sic!) H. — 102 Riß am Rande.

Amidst this heat of passion weepeing comes
His aunte, the dutches, Woodstockes hapless wife, *with* tender loue.
At sight of whome his greifes agayne redubled,
Calling to mynd the ladyes woefull state,
As yett all ignorant of hir owne mishapp, 115
He takes hir in his armes, weepes on hir breast,
And would haue ther reueald hir husbands fall
Amidst his passions, had not Scroope *and* Greene
By violence borne hime to an inward roome,
Wher still he cryes to gett a messinger, fol. 180b 120
To send to Callys to repreeue his vncle.

Bag. I doe not like those passions,
If he reueale the plott, we all shall perish. Wher is the dutches?

Bush. With much adoe we gott hir leaue the *pre*sence,
With an intent in hast to ryd to Plasshy. 125

T. She'le fynd sad comforts ther! Would all were well:
A (1000) dangers round inclose o*ur* state.

Bag. *And* we'le breake through, my lord, in spight of fate.
Com, com, be merry, good Tressillian!

Enter *the* King, Greene, *and* Scroope.

Heere comes king Richard: all goe, comfort hime. 130

Scr. My deerest lord, forsake these sad laments.
No sorrowes can suffice to make hir liue.

K. Then lett sadd sorrowe kill king Richard too!
For all my earthly ioyes *with* hir must dye,
And I am kyld *with* cares eternally; 135
For Ann a Beame is dead, for euer gon!
She was to vertious to remayne *with* me,
And heauen hath giuen hir higher dignitye.
Oh God, I feare euen heere beginns o*ur* woe.
Hir deathe's but chorus to some tragicke sceane, 140
That shortly will confound o*ur* state *and* realme.
Such sadd euents blacke mischeife still attend,
And bloody acts, I feare, must crowne the end.

Bag. Presage not soe, sweete prince: yo*ur* state is stronge,
Yo*ur* youthfull hopes with expectatione crownd; 145
Lett not one loss so many comforts drownd.

K. Dispaire *and* maddnes sease me! Oh, my deere freends,
What loss can be compaird to such a queene!
Downe *with* this house of Sheene! Goe, rueine all,
Pull downe hir buildings, lett hir turrets fall, 150

---

119 *inward roome*: *inner rome* H. — 122 *those*: *these* H. — 124 *presence*: *palace* H.

For euer lay it wast *and* dessolate:
That English king may neuer heere keepe courte;
But to all ages leaue a sad reporte,
When men shall see these rueind walls of Sheene
And sigheing say: heere dyd king Richards queene. 155
For w*h*ich we'le haue it wasted lyme *and* stone,
To keepe a monument of Richards mone. Oh, tortureing greife!

Bush. Oh, deere my leidge, all teares for hir are vayne oblations,
Hir quiett soule rests in cellestiall peace.
W*i*th ioy of that lett all yo*ur* sorrowes seace. 160

K. Send post to Callys, bid Lapoole forbeare
On payne of life to act o*ur* sad decree!
For heauens loue, goe, preuent the tragedie!
We haue to much prouokt the powres diuine,
And heere repent thy wrongs, good vncle Woodstocke, 165
The thought wher-of confounds my memory.
If men might dye when they would poynt the tyme,
The tyme is now king Richard would be gone.
For as a fearefull thunderclapp doth stricke
The soundest body of the tallest oake, 170
Yett harmless leaues the outward barke vntoucht,
So is king Richard strocke: com, com, lett's goe,
My wounds are inward, inward burne my woe. *Exeunt omnes.*

Actus Quintus.

1. Scene.

Enter Lapoole w*i*th a light, after hime the (2) Murderers.

Lap. Com, Sirs, be resolut, the tyme serues well
To act the busines yo*u* haue tayne in hand.
The duke is gon to rest, the roome is voyded,
No eare can heere his cryes. Be feareless bould
And winne king Richards loue w*i*th heapes of gould. fol. 181 5
Are all yo*ur* instruments for death mayd readye?

1 M. All fitt toth purpose. See, my lord, heere's first a towell, w*i*th w*h*ich we doe intend to strangle hime, but if he striue, *and* this should chance to fayle, I'le malle his old massard, w*i*th this hammer knocke hime downe like an oxe, *and* after cutt's throat. How like ye this? 10

La. No, wound hime not, it must be don so faire *and* cuningly,
As if he dyed a common naturall death;
For so we must giue out to all that aske.

---

158 *Oh* und *my* sind im MS durchgestrichen. *oblations: illutions* H. — *tus Quintus* mit anderer Tinte. *1. Scene* fehlt MS. — 3 *the roome* bis 4 *his yes* durchgestrichen im MS. — 7 *thoth* MS, H.

2 *M.* Ther is no way, then, but to smother hime. 15

La. I like that best. Yett one thinge lett me tell ye:
Thinke not yo*ur* worke contriud soe easely,
As if yo*u* were to match some common man.
Beleeue me, Sirs, his countenance is such,
So full of dread and lordly ma*ie*stie, 20
Mixt w*ith* such myld *and* gentle hauio*ur*,
As will (except yo*u* be resolud at full)
Stricke yo*u* with feare euen w*ith* his princly lookes.

1 *M.* Not, *and* he lookt as gryme as Hercules,
As sterne *and* terrible as the deuell himeself. 25

La. 'Tis well resolud. Retyre yo*ur* selues a while:
Stay in the next w*ith*-draweing chamber ther,
And, when I spy the best aduantage for ye, I'le call ye forth.

2 *M.* Doe but becken w*ith* yo*ur* finger, my lord, *and* like vulters we com flyeing *and* sease hime presently. *Exeunt (2) Murderers.*

La. Doe soe. — *And* yett, by all my fairest hopes, 31
The bouldnes of thes villaynes to this murder
Makes me abhorr them *and* the deed for euer.
Horro*ur* of conscience w*ith* the kings command
Fights a fell combatt in my fearefull breast. 35
The king commands his vncle heere must dye,
And my sadd conscience byds the contrarye,
And tells me that his innocent blood thus spilt
Heauen will reuenge. Murder's a haynous guilt,
A (7) tymes cryeing sinne. Accurssed man! 40
The further that I wayd in this foule act,
My troubled sences are the more distract,
Confownded *and* tormented past my reasone.
Butt ther's no lingering: either hee must dye,
Or great king Richard vowes my tragedy. 45
Then twixt too euells 'tis good to chuse the least:
Lett danger fright faynt fooles, I'le saue myne owne,
And lett hime fall to blacke distructione!

He drawes the curtayne.

He sleepes vppon his bed; the tyme serues fittly:
I'le call the murderers in. Sound musicke ther, 50
To rocke his sences in eternall slumbers!

---

21 Die Zeile ist mit etwas dunklerer Tinte durchgestrichen. — 27 Die Zeile ist später durchgestrichen. — 28 *I spy* bis *for ye* durchgestrichen und *occasion serues* darüber geschrieben. — 31 *and yett*: später durchgestrichen. *all*: durchgestrichen und *now* darüber geschrieben. *hopes*: dahinter mit dunklerer Tinte *I sweare*; H liest dafür *of heauen*. — 34 und 35 Die beiden Zeilen sind später durchgestrichen. — 49 f. *the tyme* bis *murderers in* fehlt H. — 50 *Musique* am Rande mit anderer Tinte.

Sleepe, Woodstocke, sleepe. Thou neuer more shalt wake.
This towne of Callys shall for euer tell
Within hir castle walles playne Thomas fell. *Exit Lapoole.*

Thunder *and* lightning. Enter the Ghost of the Black Prince.

Ghost. Night, horrour *and* th'eternall shreekes of death, 55
Intended to be done this dismall night,
Hath shooke faire Englands great cathederall,
And from my toomb elate at Canterburye
The ghost of Edward the blacke prince is come
To stay king Richards rage, my wanton sone. 60
Thomas of Woodstocke, wake, thy brother calls thee!
Thou royall issue of king Edwards loynes,
Thou art be-sett with murder: rise *and* fly!
If heere thou stay, death comes, *and* thou must dye.
Still dost thou sleepe? Oh, I am nought but ayre! 65
Had I the vigour of my former strength, fol. 181b
When thou beheldst me fight at Cressy feild,
Wher hand to hand I tooke king John of France
And his bould sonns my captiue prissoners,
I'de shake these stiff supporters of thy bed, 70
And dragg thee from this dull securyty.
Oh, yett for pittye, wake! Preuent thy doome!
Thy blood vpon my sonne will surely come;
For which, deere brother Woodstocke, haste *and* fly!
Preuent his ruein *and* thy tragedye! *Exit Ghoste.* 75

Thunder. Enter Edward the thirds Ghost.

Ghost. Sleepst thou so soundly, *and* pale death so nye?
Thomas of Woodstocke, wake, my sone, *and* fly!
Thy wrongs haue rowsd thy royall fathers ghost,
And from his quiat graue king Edward's come,
To guard thy innocent life, my princly sonne. 80
Behould me heere: sometymes faire Englands lord,
(7) warlicke sonnes I left, yett being gone,
No one succeeded in my kingly throne.
Richard of Burdex, my accursed grandchild,
Cutt of your titles to the kingly state, 85
And now your liues and all would ruinate;
Murders his grand-siers sonns, his fathers brothers;
Becomes a landlord to my kingly tytles,
Rents out my crownes reuenewes; racks my subiects,
That spent ther bloods with me in conquering France, 90
Beheld me ryd in state through London streetes,
And at my sturropp lowly footeing by
(4) captiue kings, to grace my victory.
Yett that nor this his royatous youth can stay,
Till death hath tayne his vncles all away. 95

---

84 *accussed* MS.

Tho*u* fift of Edwards sonns, gitt vp *and* fly!
Hast thee to England, close *and* speedely.
Thy brothers Yorke *and* Gaunt are vp in armes:
Goe, ioyne with them; preuent thy further harmes.
The murderers are at hand: awake, my sonne, 100
This howre foretells thy sad distructione. *Exit Ghoste.*

W. Oh, good angells, guide me! Stay, tho*u* blessed speritt,
Tho*u* royall shadowe of my kingly father,
Returne a-gayne, I knowe thy reuerent lookes.
With thy deere sight once more recomfort me, 105
Putt by the feares my trembling harte foretells,
And heere is mayd apparant to my sight
By dreames *and* vissions of this dreadfull night.
Vpon my knees I begg it! Ha, protect me, heauen!—
The doores are all made fast: 'twas but my fancye. 110
All's whist *and* still, *and* nothing heere appeeres,
But the vast circute of this emptie roome.
Tho*u* blessed hand of mercy, guid my sences!
A-fore my God, me thoughts, as heere I slept,
I did behould in liuely forme *and* substance 115
My father Edward and my warlicke brother,
Both glyding by my bed; *and* cryd to me
To leaue this place, to saue my life, *and* fly.
Lighten my feares, deere Lord! I heere remayne
A poore old man, thrust from my natiue country, 120
Kept *and* imprissond in a forayne kingdome.
If I must dye, beare reccord, righteous heauen,
How I haue nightly wakt for Englands good,
And yett to right hir wrongs would spend my blood.
Enter Lapoole and the Murderers.
Send thy sadd doome, king Richard, take my life: 125
I wish my death might ease my countryes greife.

Lapoole. We are preuented, backe, retire agayne! fol. 182
Hee's ryssen from his bed. What fate p*reserues* hime?
My lord, how faire you?

W. Tho*u* canst not kill me, villayne! 130
Gods holly angle guards a iust mans life,
And with his radiant beames as bright as fire
Will guard *and* keepe his righteous innocence.
I am a prince, tho*u* darst not murder me!

La. Yo*ur* grace mistakes, my lord. 135

W. What art tho*u*? speake.

La. Lapoole, my lord, this cittyes gouerno*ur*.

---

114 *my thought* H.

Lapoole, thou art king Richards flatterer.
Oh you iust Gods, record ther treachery,
Judg ther fowle wrongs, that vnder show of freendship 140
Betryd my simple kynd intendiments!
My harte misgaue it was no tyme for reuells,
When you, like maskers, cam disguisd to Plasshey,
Joynd with that wanton king, to trapp my life:
For that I knowe's the end his mallice aymes at. 145
This castle, *and* my secrett sending hether
Imports no less. Therfore I charge ye, tell mee
Euen by the vertue of nobillitye,
And partly, to, on that alegience
Thou owst the offspring of king Edwards house, 150
If ought thou knowst to preiudice my life,
Thou presently reueale and make it knowne.

Nay, good my lord, forbeare that fond suspitione.

I tell thee, Poole, ther is no less intended.
Why am I sent thus from my natiue country, 155
But heere at Callys to be murdered?
And that, Lapoole, confounds my patience:
This towne of Callys, wher I spent my blood
To make it captiue to the English kinge,
Before whose walles great Edward lay incampt 160
With his (7) sonnes almost for (14) monthes,
Wher the blacke prince, my brother, *and* my selfe,
The peeres of England, *and* our royall father,
Feareless of wounds, nere left till it was wonne.
And was't to make a prisone for his sonne? 165
Oh, righteous heauens, why doe you suffer itt?

p. Disquiett not your thoughts, my gratious lord.
Ther is no hurte intended, creditt me,
Although a-while your freedome be a-brydgd.
I knowe the king: if you would but submit 170
And wright your letters to his maiestie,
Your reconsylement might be easly wraught.

For what should I submitt, or aske his mercye?
Had I offended, with all low submissione
I'de lay my necke vnder the blocke before hime 175
And willingly endure the strocke of death.
But if not so: why should my fond intreatyes
Make my trew loyallty appeere like treasone?
No, no, Lapoole, lett guiltye men begg pardons,
My mynd is cleere. *And* I must tell ye, Sir, 180
Princes haue hartes like poynted diamonds,
That will in sunder burst afore they bend,

---

146 *hether* oder *hither* MS. — 175 *vnder* MS wohl statt *vpon*.

And such liues heere, though death king Richard s[end].
Yett fetch me pen *and* incke, I'le wright to h[ime],
Not to intreat but to admonish hime, 185
That he forsake his foolish wayes in tyme
And learne to gouerne like a vertious prince,
Call home his wise *and* reuerent counsellours,
Thrust from his court those cursed flatterers, fol. 182b
That howrely workes the realmes confusione. 190
This counsell, if he followe, may in tyme
Pull downe those mischeifes, that so fast doe clyme.

La. Heere's penn *and* paper, my lord, wil't please ye wright?

W. Anon I will; shutt to the doores *and* leaue me.
Good night, Lapoole, *and* pardon me, I prethee, 195
That my sadd feare made questione of thy faith.
My state is fearefull, *and* my mynd was troubled
Euen at thy entrance with most fearefull vissions,
W*hi*ch mayd my passiones more extreame *and* hastye.
Out of my better iudgment I repent itt, 200
And will reward thy loue: Once more, good night!

La. Good rest vnto yo*ur* grace! — I meane in death.
This dismall night tho*u* breathest thy latest breath!
He sits to wright; I'le call the murderers in,
To steale behynd *and* closly strangle hime. *Exitt Lapoole.* 205

W. So help me heauen, I know not what to wright,
What stile to vse; nor how I should beginn:
My method is to playne to greete a kinge.
I'le nothing say t' excuse or cleere my self,
For I haue nothing doe that needs excuse, 210
But tell hime playne, though heere I spend my blood,
I wish his saftye *and* all Englands good.

Enter both the Murderers.

1 M. Creepe close to his backe, ye rogue! Be ready w*i*th the towell;
when I haue knockt hime downe, to strangle hime!

2 M. Doe it quickly, whilst his backe is towards ye, ye dambd villayne.
If tho*u* lettst hime speake but a word, we shall not kill hime. 216

1 M. I'le watch hime for that, downe of yo*ur* knees *and* creep, ye rascall!

W. Haue mercy God! my sight oth sudden fayles me.
I cannot see my paper,
My trembling fingers will not hold my penn. 220
A thicke coniealled mist orespreds the chamber.
I'le ryse *and* view the roome.

2 M. Not to fast, for fallinge! *Strickes hime.*

W. What villayne hand hath done a deed soe badd,
To drench his blacke soule in a princes blood? 225

---

183 *send*, 184 *hime* abgestoßen. — 209 *t' excuse*: *to' excuse* MS, *to e.* H.

1 M. Doe ye prate, Sir? Take that, *and* that! Z'ounes, putt the towell about's throat *and* strangle hime! Quickly, ye slaue: or, by the harte of hell, I'le fell thee too!

2 M. 'Tis done, ye dambd slaue. Pull, ye dogg! *And* pull thy soule to hell in doeing it, for thou hast killd the truest subiect, that euer breathd in England. 231

1 M. Pull, rogue, pull! Thinke of the gould we shall haue for doeing [it], *and* then lett hime *and* thee goe toth deuell to-gether. Bring in the fether bead, *and* rowle hime vp in that, till he be smotherd *and* stiffled, *and* life *and* soule prest out to-gether. Quickly, ye hellhound!

2 M. Heere, heere, ye caniball! Z'ounes, he kickes *and* spralls! Ly on's breast, ye villayne!

1 M. Lett hime sprall, *and* hang. Hee's sure enough for speakeing. Pull of the bed now; smooth downe his hayre *and* beard, close his eyes, *and* sett his necke right. Why so? All fine *and* cleanely, who can say that this man was murderd, now? 241

[Enter Lapo]ole.

La. What, is he dead?

2 M. As a doore nayle, my lord. What will ye doe with his bodye?

[*Lapoole.*] Take it vp gently, lay hime in his bed;
Then shutt the doore, as if he ther had dyd. 245

[*Murderer.*] It cannot be perseaued otherwise, my lord: neuer was murder done with such rare skill. At our returne we shall expect reward, my lord.

Exeunt with the bodye.

[*Lapoole.*] 'Tis ready tould: beare in the body, then returne *and* take it.
With-in ther, hoe!

[Enter Souldiers.]

[*Souldier.*] My lord! 250

La. Draw all your weapons, souldiers: guard the roome! fol. 183
Ther's (2) falce traytours enterd the dukes chamber,
Plotting to beare hime thence, betray the castle,
Deliuer vp the towne *and* all our liues
To the French forces, that are hard at hand, 255
To second ther attempts. Therfore stand close
And, as they enter, sease them presently!
Our will's your warrant: vse no further words,
But hew them straight in peeces with your swords.

---

233 *it* abgerissen. — 242 *Enter Lapoole*: zum Teil ausgerissen. — 244 ff.: die Personenbezeichnungen fehlen, die Trennungsstriche sind aber erhalten. — 250 [*Souldier*]: [*Seruant*] H. — *Enter Souldiers* fehlt MS. — 251 *Draw all*: durchgestrichen, und dafür mit etwas dunklerer Tinte *be readie with* dazugeschrieben. — 256 *To* bis *attempts* später durchgestrichen.

Sould. I warrant ye, my lord, *and* ther skinns were scalld with brass, we haue swords will pearce them. Com, Sirs, be ready! 261

Enter the Murder*ers*.

1 M. Com, ye micheing rascall, the deed's done *and* all things parformd rarely. We'le take *our* reward, steale close out oth towne, by vs fresh geldings, spurr, cutt, *and* ryd, till we are past all danger, I warrant thee.

La. Giue ther reward ther! Quick, I say! 265

Sould. Downe with the traytou*rs*! Kill the villaynes!

Both. Hell *and* the deuell! Z'ounes, hould, ye rascalls!

They kill the Murderers.

La. Drag hence ther bodies, hurle them in the sea.
The blacke reward of deathe's a traytou*rs* pay.

Exeunt Sould. with ther bodys.

So, this was well parformd. Now, who butt we 270
Can make report of Woodstocks tragedy?
Only he dyd a naturall death at Callys,
So must we giue it out, or else king Richard
Through Europs kingdomes wilbe hardly sensurd.
His headstrong vncles Yorke *and* Lancaster 275
Are vp, we heare, in open armes agaynst hime.
The gentlemen *and* commons of the realme,
Missing the good old duke, ther playne protecto*ur*,
Brake ther allegiance to ther soueraigne lord,
And all reuolt vppon the barrons syds. 280
To help w*hi*ch harme, I'le ore to England straight,
And with th'old troopes of souldiers tayne from Callys
I'le backe king Richards powre. For should he fayle,
And his great vncles gitt the victorye,
His freends are sure to dye: but, if he winn, 285
They fall, *and* we shall ryse, whilst Richard's kinge. *Exit.*

2. Scene.

Dromes, March within. Enter Trissillian *and* Nimble with armour.

T. These proclemations we haue sent abroad,
Wher-in we haue accusd the dukes of treason,
Will dant ther pryd, *and* make the people leaue them.
I hope no less, at least. Wher art thou, Nimble?

N. Soo loaden with armour, I cannot stirr, my lord. 5

T. Whose dromes were those that beate euen now?

---

268 *Drag* bis 269 *pay* durchgestrichen mit dunklerer Tinte. — 277 bis 280 Klammer am Rande mit dunklerer Tinte. — 286 *Exeunt* MS.

N. King Richards dromes, my lord. The young lords are pressing souldiers.

T. Ah, and doe they take ther press *with* willingnes? 9

N. As willing as a [s]puncke, that's prest on a featherbed, they take ther . . . . . a peece *with* great patience. Mary, the lords no sooner turne ther backe[s], but they rune away like sheepe, Sir.

T. They shalbe hangd like doggs for't!
What, dares the slaues refuse ther soueraigne?

N. They say the proclematione's falce, my lord, 15
And they'le not fight against the kings freends.

T. So, I feard as much, *and* sence 'tis come to this,
I must prouid be-tyme and seeke for saftye.
For now the king *and our* awdatious peeres
Are growne to such a height of burneing rage, 20
As nothing now can quench ther kyndled ire
But open tryall by the sword *and* lance;
And then, I feare, king Richards parte will fayle.
Nimble, *our* souldiers rune, tho*u* saist? 24

N. I, by my troth, my lord. *And* I thinke 'tis *our* best course to run[e after them]; for if the rune now, what will they doe when the battle begin[nes]? If we tarry heere, *and* the kings vncles catch vs, we are sure to [hang], my lord. Haue ye no tricke of lawe to defend vs? no demurr or wrytt of erro*ur* to remoue vs? fol. 183b

T. Nimble, we must be wise. 30

N. Then lett's not stay to haue more witt beaten into *our* heads. I like not that, my lord.

T. I am a man for peace, *and* not for warr.

N. And yett they say yo*u* haue maid more wrangling eth land then all the warrs has don this (7) yeares. 35

T. This battayle will reuenge ther basse exclaymes.
But hearst tho*u*, Nimble, I'le not be ther to day.
One man a-mongst so many is no mayme.
Ther-fore I'le keep a-loofe, till all be donne:
If good, I stay; if badd, away I rune. 40
Nimble, I am resolud. I'le neither fight nor dye,
But thus resolud disguise my self *and* fly. *Exitt Trissillian.*

N. 'Tis the wisest course, my lord. And I'le goe putt of my armour, that I may rune lasely too. *Exitt Nimb.*

---

11 ein Wort, das am Rande der Zeile stand, ist abgestoßen: vielleicht *pressing*? — 26 [*after*] *th*[*em*]: *alsoe* H. Die Stelle ist ganz verwischt, und es wäre nicht unmöglich, daß H., der ein Vierteljahrhundert vor mir arbeitete, sie besser gelesen hätte. — 28 *hang* verwischt MS. — 41 *am resould* (sic) MS: dieses ist durchgestrichen, und *t* (also *It*) *shalbe soe* darüber geschrieben. — 42 *resould* MS.

Enter *with* drome and cullors Yorke, Lancaster, Arondell, Surrye, *with* the Dutches of Gloster, *and* Souldiers, *and* Cheney.

Lanc. Goe to *our* tents, deere sister, csease *your* sorrowes. 45
We will reuenge *our* noble brothers wrongs,
And force that wanton tirant to reueale
The death of his deere vncle, harmless Woodstocke,
So trayterously betrayd.

Yorke. Alacke, good man!
It was an easy taske to worke on hime: 50
His playneness was to open to ther view,
He feard no wrong, because his harte was trew.
Good sister, csease *your* weepeing; ther's non heere
But are as full of woe *and* toucht as neere.
Conduct *and* guard hir, Cheyney, to the tent. 55
Expect to heere seuerest punishment
On all ther heads that haue procurd his harmes,
Strocke from the terro*ur* of *our* threatninge armes.

Duches. May all the powres of heauen assist yo*ur* hands,
And may ther sinns sitt heauey on ther soules, 60
That they in death this day may perrish all
That trayterously conspird good Woodstocks fall!

Exeunt Cheney and the Dutches.

Lanck. If he be dead, by good king Edwards soule,
We'le call king Richard to a strickt account,
For that *and* for his realmes misgouerment. 65
You peeres of England, raisd in righteous armes,
Heere to reedifye *our* countryes rueine,
Joyne all yo*ur* harts *and* hands neuer to cease,
Till *with* *our* swords we worke faire Englands peace!

Arundell. Most princly Lancaster, *our* lands *and* liues 70
Are to these iust proceedings euer vowd.

Surrye. Those flattering mynions, that ore-turnes the state,
This day in death shall meete ther endless fate.

[*Yo*]*rke.* Neuer such vipars were indurd soe longe,
To gryp and eate the harts of all the kingdome. 75

[*La*]*nck.* This day shall heere determinate all wrongs.
The meanest man, taxt by ther foule oppressions,
Shalbe permitted freely to accuse,
And right they shall haue to regayne ther one,
Or all shall sincke to darke confusione. 80

[*Dromes*] *sounds* [*wi*]*thin.*

---

45 ff.: die Personennamen scheinen hier von anderer Hand nachgetragen. — 74 *Yorke*: für ein durchgestrichenen *Arundell* eingesetzt MS. — 76 *Lanck.*: *Surrye* H, das Wort ist sehr verwischt. *Dromes* mit dunklerer Tinte am Rande. — 80 [*Dromes*] am Rande abgestoßen.

[*Arondell.*] How now? what dromes are these? *Enter Cheney.*

[*Cheney.*] To armes, my lords! The mynions of the kinge
Are swiftly marcheing on to giue ye battaile.

Lanc. They march to death then, Cheney. Dare the trayto*urs*
Presume to braue the feild w*ith* English princes? 85

Yorke. Wher is king Richard? He was resolud but lately fol. 184
To take some hould of strength, *and* so secure hime.

Chenye. Knoweing ther states were all so desperate,
It seemes they haue parswaded otherwise;
For now he comes w*ith* full resolue to fight. 90
Lapoole this morneing is arryud at courte
W*ith* the Callys souldiers *and* some French supplyes,
To backe this now intended enterprise.

Lanck. Those new supplyes haue spurd ther forward hopes
And thrust ther resolutions bouldly on, 95
To meete w*ith* death *and* sadd distructione.

York. Ther dromes are neere. Just heauen derect this deed
And, as o*ur* cause deserues, o*ur* fortunes speed!
March about.

Enter w*ith* drome *and* cullours the King, Greene, Busshy, Baggott, Scroope, Lapoole, and Souldiers. They march a-bout all.

Kinge. Although we could haue easely surprisd,
Disperst, *and* overthrowne yo*ur* rebell troopes, 100
That draw yo*ur* swords agaynst o*ur* sacred persone,
The hyest Gods anoynted deputye,
Breakeing yo*ur* holly oathes to heauen *and* vs:
Yett, of o*ur* myld *and* princly clemencye,
We haue forborne that by this parlament, 105
We might be mayd a partaker of the cause
That moud ye rise in this rebellious sorte.

Lanc. Hast tho*u*, king Richard, mayd vs infamous
By proclemations false *and* impudent;
Hast tho*u* condemd vs in o*ur* absence, too, 110
As most notorious trayto*urs* to the crowne,
Betrayd o*ur* brother Woodstocks harmless life,
And sought base meanes to putt vs all to death:
And dost tho*u* now plead dotish ignorance
Why we are landed thus in o*ur* defence? 115

---

81 *Arondell*: so liest H. Heute ist am Rande nichts mehr zu erkennen. Vielleicht stand *Yorke* da. — 84 *Lanc*: sehr verwischt MS, *Surrye* H.

Greene. Me thinks y*our* treasons to his ma*ies*tie,
Raiseing his subiects gainst his royall life,
Should make ye begg for mercye at his feete.

Kynge. Yo*u* haue forgotten, vncle Lancaster,
Ho*w* yo*u* in prisone murdered cruelly — 120
A fryer Carmalit, be-cause he was
To bring in euidence against yo*ur* grace
Of most vngratious deeds *and* practises.

Lanck. *And* yo*u*, my lord, remember not so well
That by that Carmalitt at London once, — 125
When at a supper, you'd haue poysond vs.

Yorke. For shame, king Richard, leaue this companey,
That like darke clowds obscure the sparkling starrs
Of thy great birth *and* trew nobillitye!

Arundell. Yeild to yo*ur* vncles! Who but they should haue — 130
The guidance of yo*ur* sacred state *and* counsell?

Bagg. Yeild first yo*ur* heads, *and* so he shalbe sure
To keepe his person *and* his state secure.

K. *And*, by my crowne, if still yo*u* thus persist,
Yo*ur* heads *and* harts ere long shall answer it. — 1:

Arund. Not till ye send for more supplyes from France:
For England will not yeild ye strength to doe it.

Yorke. Tho*u* well maist doubt ther loues, that lost ther harts!
Vngratious prince, cannot thy natiue country
Fynd men to backe this desperat enterprise? — 14

Lanck. His natiue country, why, that is France, my lords. — fol. 184b
At Burdex was he borne, w*hi*ch place allures
And tyes his deepe affections still to France.
Richard is English blood, not English borne.
Thy mother trauelled in vnhappie howres, — 145
When she at Burdex left hir heauey load.
The soyle is fatt for wynes, not fitt for men,
And England now laments that heauey tyme.
Hir royallties are lost, hir state made basse,
And tho*u* no king, but landlord now become — 150
To this great state, that terro*ur*d christendome.

K. I cannot brooke these braues, lett dromes sound death,
And stricke at once to stopp this trayto*urs* breath!

Bag. Stay, my deere lord. *And* once more heere me, princes:
The king was mynded, ere this braule began, — 155
To com to tearmes of compositione.

Lanck. Lett hime reuoke the proclemations,
Cleere vs of all supposed crymes of treason,

Reueale wher *our* good brother Gloster keepes,
And graunt that these pernitious flatterers 160
May by the lawe be tryd, to quitt themselues
Of all such haynous crymes alledgd against them:
And we'le lay downe *our* weapons at thy feete.

Presumptious trayto*urs*!

l. Trayto*urs*! 165

Againe we duble it: rebellious trayto*urs*!
Trayto*urs* to heauen *and* vs! Draw all yo*ur* swords
And fling defiance to those trayterous lords!

igg. and *Cheney*. Lett o*ur* dromes thunder, *and* beginne the fight!

ishey and *Scroope*. Just heauen protect vs *and* defend the right! 170

Exeunt omnes.

Alarums. Enter Greene *and* Cheney, meets armd.

. Stand, traytou*r*, for tho*u* canst not scap my sword.

. What villayne fronts me w*ith* the nam of trayto*ur*?
Was't tho*u*, false Cheney? Now, by king Richards loue,
I'le tilt thy soule out for that base reproch.
I would thy m*aste*r *and* the late protecto*ur*, 175
W*ith* both his trecherous brothers, Gaunt *and* Yorke,
Were all opposd w*ith* thee, to try these armes. *Alarum.*
I'd seal't in all yo*ur* hartes!

. This shall suffice
To free the kingdome from thy villanyes!

They fight. Enter Arondell.

ondell. Tho*u* huntst a noble game, right warlicke Cheney. 180
Cutt but this vlser off, tho*u* healst the kingdome.
Yeild thee, falce traytoo*ur*, most detested man!
That setest king Richard gainst his reuerent vncles,
To shedd the royall bloods *and* make the realme
Weepe for ther tymless dessolatione, 185
Cast downe thy weapons: for, by this my sword,
We'le bear thee from this place aliue or dead.

ee. Com boeth, then. I'le stand firme, *and* dare yo*ur* worst!
He that flyes from it, be his soule accurst!

[*They fight*], *and* [*Greene is slai*]*ne.*

---

164 *K*: durchgestrichen und dafür, von derselben Hand, *All*: *my*: (d. h. *ons*) eingesetzt. — 168 *trayterous*: MS verschrieben *trayterour*. — 169 *Bagg. Cheney* und 170 *Bushey and Scroope* durchgestrichen und beidemal durch *all* t. Vielleicht sollte es 169 *all minions* und 170 *all lords* heißen. — 171 *meets meeting* H. — 179 *They fight* quer durchgerissen MS. — 189 *They fight, and e is slaine* fast ganz verwischt; die Ergänzung hat schon H.

So may the foes of England fall in blood! 190
Most dessolut traytour! Vp with his body, Cheney,
And hayle it to the tent of Lancaster.

[Enter Kin]g, Baggott, Bushy, Scroop, *and* Souldiers.

Stand firme, my lord: heere's rescue.

m. Courage then, we'le beare his body hence in spight of them.

They fight.

To them enter Lancaster, Yorke, *and* Surry, *and* beat them all away. Manett the King.

[. Oh, princly youth, king Richards deerest freend, fol. 185 1
What heauey starr this day had dominance,
To cutt of all thy flowreing youthfull hopes?
Prosper, proud rebells, as you dealt by hime,
Hard-harted vncles, vnrelenting churles,
That heere haue murderd all my earthly ioyes! 200
Oh, my deere Greene, wert thou aliue to see
How I'le reuenge thy tymless tragedye
On all ther heads that did but lift a hand
To hurt this bodye, that I heald so deere,
Euen by this kiss *and* by my crowne I sweare! *Alarum.* 205

Enter Baggott, Bushy, *and* Scroope to the King.

Bag. Away, my lord, stand not to wayle his death!
The feild is lost, our souldiers shrincke *and* fly,
Lapoole is taken prisoner by the lords!
Hye to the Towre: ther is no help in swords.

Scr. Still to continew warr were childishnes: 210
Ther ods a mountayne, ours a molehill is.

Bush. Lett's fly to London *and* make strong the Towre!
Lowd proclemations post through-out the camp,
With promiss of reward to all that take vs.
Gitt saftye for our liues, my princly lord! 215
If heere we stay, we shall be all betrayd.

K. Oh, my deere freends, the fearefull wrath of heauen
Sitts heauey on our heads for Woodstocks death.
Blood cryes for blood; *and* that almightie hand
Permitts not murder vnreuengd to stand. — Com, com, 220
We yett may hyd our selues from worldly strength,
But heauen will fynd vs out *and* stricke at length.
Each lend a hand to beare this load of woe,
That erst king Richard loud *and* tenderd soe.

Alarum. Exeunt omnes.

---

195 Bühnenweisung von *Enter Lancaster* bis *away* durchgestrichen. *freen* mit ausgestrichenem *s* MS.

3. Scene.

Enter Trissillian disguisd, *and* Nimble.

Wher art thou, Nimble?

As light as a fether, my lord: I haue putt of my shooe[s], that I might rune lustely. The battaile's lost, *and* a[ll are] prisoners. What shall we doe, my lord? Yonder's a [ditch]: we may rune alonge that *and* nere be sene, I warrant [ye]. 5

iss.] I did suspect no less, *and* soe 'tis falne:
The day is lost, *and* dasht are all *our* hopes;
King Richard's taken prisoner by the peeres.
Oh, that I were vpon some steepye rocke,
Wher I might tumble headlong to the sea, 10
Before those crewell lords doe sease on mee!

Oh, that I were transformd in-to a mouse, that I [might rune] into any hole ith house, *and* I card not.

Com, Nimble, 'tis no tyme to vse delaye.
I'le keepe me in this poore disguise a while, 15
And so vnknowne prolonge my weary life,
In hope king Richard shall conclud my peace. *Sound retreat.*
Harke, harke, the trumpetts call the souldiers back[e];
Retreat is sounded: now the tyme serues fitt,
And we may steale from hence: a-way, good N[imble]. 20

Nay, stay, my lord. 'Sled *and* ye goe that way, ..., but *and* you'le be ruld by me, I haue thought of a [tricke], that we shall escape them all most brauely.

Be-thinke thy selfe, good Nimble; quickly, man! fol. 185 b. 24

I'le meditate, my lord, *and* then I'me for ye. — Now, Nimble, show thy selfe a man of vallo*ur*: thinke of thy fortunes! 'Tis a hanging matter, if tho*u* conceale hime. Besides ther's a (1000) markes for hime that takes hime, with the dukes fauour *and* free p*ar*don. Besids, hee's but a coward, he would nere haue rune from the battaille else. St. Tantony assist me, I'le sett vpon hime p*re*sently. — My lord, I haue thought vpon this tricke: I must take ye prissoner. 31

How, prissoner?

Ther's no way to scap else: then must I carry ye to the kings vncles, who p*re*sently condemnes ye for a trayto*ur*, sends ye away to hanginge, *and* then: 'God bless my lord Trissellian'! 35

Wilt tho*u* be-tray thy m*aste*r, villayne?

---

3. Scene fehlt MS. — 2 u. ff. *shooes* etc.: der Rand ist hier stark abgestoßen; äßt sich noch mehr erkennen, als H. andeutet. — 6 *Triss.* ausgerissen. — nter *way* ist der Rand abgestoßen. Vielleicht stand ein Ausdruck wie *I* da.

N. I, if my m*aste*r be a villayne. Yo*u* thinke 'tis nothing for a man to be hangd for his m*aster*. Yo*u* heare not the proclematione?

T. What proclematione? 39

N. Oh, S*i*r, all the countrye's full of them: that whosoeuer sees yo*u* does not p*re*sently take ye *and* bring ye to the lords shalbe hangd for his labour. Therfore, no more words, least I raise the hole camp vpon ye. Ye see one of yo*ur* owne swords of iustice drawne over ye: therfore, goe quiettly, least I cutt yo*ur* head off, *and* saue the hangman a labour.

T. O villayne! 45

N. No more words: away, Sir! ***Exeunt.***

(Sound a retreat, then a florish). Enter w*i*th victory Lancaster, Cheney, Aroudell, Surry, *and* Souldiers, w*i*th Lapoole, Bushy, *and* Scroope prisoners.

Lanc. Thus princly Edwards sonnes, in tender care
Of wanton Richard *and* ther fathers realme,
Haue toyld to purge faire Englands plessant feild
Of all those ranckorous weeds, that choakt the grownds 50
And left hir plessant meads like barron hills.
Who is't can tell vs w*h*ich way Baggott fled?

[*Cheney.*] Some say to Bristowe, to make strong the castle.

Lanc. See that the port's be-layd. He'le fly the land:
For England hath no hould can keepe hime from vs. 55
Had we Trissellian hangd, then all were sure.
Wher slept o*ur* scouts, that he escapt the feild?

Ch. He fled, they say, before the fight begune.

Lanc. O*ur* proclemations soone shall find hime forth,
The roote *and* grownd of all these vile abusses. 60

Enter Nimble w*i*th Trissillian bound *and* guarded.

Lanck. How now? What guard is that? What trayto*ur*'s ther?

N. The trayto*ur* now is tayne.
I heere p*re*sent the villayne;
And if ye needs will knowe his name: 65
'God bless my lord Tressillian!'

Ch. Tressillian, my lord, attacht *and* aprehended by his man!

N. Yes, *and* it please ye, my lord, 'twas I that tooke hime. I was once a trampler in the lawe after hime, *and* I thank[e] hime he tought me this tricke, to saue my self from hanging[e].

Lanck. Th'art a good lawyer, *and* hast remoud the cause from thy selfe fairely.

---

47 am Rande *Drom Collours* mit anderer Tinte. — 61 ***what guard is that*** durchgestrichen mit etwas dunklerer Tinte.

N. I haue remoud it *with* a habis corpus, *and* then I tooke hime *with* a sursseraris, *and* bound hime in this bond, to answer itt. Nay, I haue studdied for my learneing: I can tell ye, my lord, ther was not a stone betweene Westminster hall *and* Temple barr, but I haue tould them euery morneinge. 76

[A]rond. What moud thee, being his man, to aprehend hime?

N. Partly for thes causses: first the feare of the proclematione, for I haue plodded in playden *and* can beard no lawe

Ende von fol. 185b. [1])

Hier hört das MS auf. Ob das Drama mit Nimbles Rede endete, und er als Vice das Schlußwort zu sprechen hatte, oder ob der König noch einmal die Bühne betrat, um sich mit den Lords auszusöhnen: das sind Fragen, die für uns offen bleiben müssen. Aber auch ohne diesen Schluß wird das Stück einiges litterarhistorisches und ästhetisches Interesse beanspruchen dürfen.

---

[1]) Hinsichtlich des Textes sei hier noch besonders hervorgehoben: 1. Nur sinnstörende Fehler sind verbessert. 2. Apostrophe sind nur bei Kontraktionen zweier Wörter, ausgenommen Präposition mit Artikel, angebracht (aber z. B. ore, ith für over, in the). 3. Wo die beiden Teile eines zusammengesetzten Wortes in der HS getrennt sind (und umgekehrt), ist im Abdruck ein Bindestrich eingesetzt. 4. Auflösungen von Abkürzungen sind durch schiefen Druck gekennzeichnet, doch war absolute Konsequenz nicht möglich: so ist yo^u durch yo*u*, aber wth durch w*ith* wiedergegeben, aber man wird sich leicht zurecht finden. 5. Die Folien-Bezeichnung ist, namentlich bei Prosastellen, aus äußeren Gründen nicht immer genau eingesetzt worden.

Professor W. Franz in Tübingen, der die Freundlichkeit hatte, eine Korrektur des Textes zu lesen, wofür ich ihm hier herzlichsten Dank sage, weist mich auf die Übereinstimmung von 1 R 2: I, 2, 117 mit 1 Henry 4: I, 2, 64 hin. Heinz bietet Falstaff, wie Tressillian Nimble, das Amt des Scharfrichters an. Man kann hier an eine Entlehnung Shakespeares denken, wenn nicht beide Stellen auf eine ältere Vice-Gestalt zurückgehen. — In 1 R 2: V, 2, 101 f., wo Richard den Lords Vorwürfe macht,

That draw your swords agaynst our sacred persone,
The hyest Gods ánoynted deputye,

sieht Franz mit Recht die Grundidee des Shakespeareschen Stückes.

War Shakespeare in Italien?

Von

E. Koeppel.

Unter den Gründen, mit welchen Gregor Sarrazin im fünften Kapitel seines Buches: «William Shakespeares Lehrjahre» die schon oft bejahte und verneinte italienische Reise Shakespeares neuerdings wahrscheinlich zu machen sucht, hat er auch den Umstand betont, «daß es damals (wenigstens vor 1600) Reisehandbücher und Beschreibungen noch nicht gab . . . . um daraus Rat zu schöpfen und Anschauungen von fernen Gegenden zu gewinnen» (S. 120).

Gegen diese Annahme möchte ich nochmals, wie schon in dem Aufsatze: Dante in der englischen Litteratur des 16. Jahrhunderts (Kochs Ztschr. N. F. III, S. 433 f.), darauf hinweisen, daß es zu Shakespeares Zeiten in England bereits längst ein sehr aufschlußreiches Buch über die Geschichte und über Land und Leute von Italien gab, das Werk eines Mannes, der sich mehrere Jahre in Italien aufgehalten und das Land bereist hatte. Der Walliser William Thomas, ein gelehrter, vermutlich in Oxford akademisch gebildeter Mann, lebte fünf Jahre, von 1544 bis zum Sommer 1549, auf dem Kontinent, zumeist in Italien, wo er die berühmtesten Städte aus eigener Anschauung kennen gelernt, Land und Leute, die politischen und sozialen Verhältnisse scharf beobachtet und seine Eindrücke niedergeschrieben hat. Schon wenige Monate nach seiner Rückkehr konnte er in London, am 20. September 1549, die Widmung seines Werkes über Italien unterschreiben, welches veröffentlicht wurde unter dem Titel: *The historie of Italie, a boke excedyng profitable to be redde: Because it intreateth of the astate of many and diuers common weales, how thei haue ben, and now be gouerned.* Das Leben des Verfassers kam

wenige Jahre später zu einem tragischen Abschluß: er, der einer der einflußreichen politischen Ratgeber des jungen Eduard VI. gewesen war, wurde unter der Regierung der Mary Tudor des Hochverrats angeklagt und im Mai 1554 gehängt. Daß sein Werk über Italien in den Tagen der katholischen Maria unterdrückt und öffentlich verbrannt wurde, wie im DNB. zu lesen ist, kann uns nicht wundern. Thomas war ein entschiedener und polemisch veranlagter Anhänger der neuen Lehre, des Protestantismus; er berichtet ganz schauerliche Dinge von der Korruption des italienischen und besonders des römischen Klerus. Nach dem Sinken der katholischen Sturmflut, nach der Thronbesteigung der Elisabeth, kam auch das antirömische Buch des Thomas wieder zu Ehren: es wurde zweimal neugedruckt, 1561 und 1562, das letzte Mal mit Holzschnitten geschmückt.

Thomas' Mitteilungen beschränken sich keineswegs auf die politische Geschichte Italiens, wie der Titel seines Werkes vermuten lassen könnte; er bringt auch viel kulturhistorisch beachtenswertes Material, beschreibt die Wunder, die er zu sehen bekam, bietet uns Blätter aus seinem Reise-Tagebuche. Leider sind die Notizen, welche ich mir 1887 aus der *editio princeps* gemacht habe, gerade in dieser Hinsicht nicht ergiebig, weil mein Hauptaugenmerk auf seine Kenntnis der italienischen Litteratur gerichtet war. Ich muß mich mit knappen Angaben begnügen, die den reichen Inhalt des merkwürdigen Buches auch nicht annähernd erschöpfen.

In den einleitenden Kapiteln: *The commoditees of Italie; Of the Italian customes and nature,* fallen uns, die wir bei einer solchen Lektüre stets im Kreise Shakespeares stehen, vor allem des Verfassers Bemerkungen über die berühmteste Hochschule Italiens auf: *fair Padua, nursery of arts,* wohin Shakespeare den größten Teil der Handlung von *The Taming of the Shrew* verlegt hat. Thomas hebt besonders hervor, daß sich unter der großen Zahl der Fremden, welche sich in Padua *vnder pretence of studie* aufhielten, sehr viele vornehme Leute befinden: *This last wynter [1548/49] liyng in Padoa, with diligent serche I learned, that the noumbre of scholers there was little lesse than fiftene hundreth: wherof I dare saye, a thousande at the lest were gentilmen* (S. 3a). Das vornehme Leben und Treiben an der italienischen Universität ist ihm auffällig im Gegensatz zu den englischen Hochschulen, wo sich die Kinder armer Leute für den Broterwerb vorbereiteten. Andrerseits bemerkt er aber doch auch, daß es in Italien viele arme *Erles and Marqueses* gäbe, weil alle Kinder des Adels den Titel und Erbanteil hätten. Sein Urteil über

die feinen Italiener, über die *gentilmen* von Italien, ist im ganzen ein sehr günstiges, wenn er auch ihre starke Sinnlichkeit rügt. Die Lage des Landvolkes aber sei eine sehr elende: *The housbandmen are of all handes oppressed.* Aus der italienischen Frauenwelt glänzt ihm die Pracht der Buhlerinnen entgegen, die besonders blühten *where churchemen doe reigne.*

Dieser kulturhistorischen Einleitung schließen sich historische Ausführungen an und eingehende Beschreibungen der einzelnen Staaten und Städte Italiens:

The descripcion of Rome (S. 22a ff.). Thomas entsetzt sich über das jetzige Elend der Stadt, vergleicht es mit dem Glanz der Vergangenheit. Nur der Klerus lebe in Herrlichkeit und Üppigkeit. Ein überaus fesselndes, farbenreiches Bild entwirft er uns als Augenzeuge von der Pracht, welche bei dem Kirchengang Pauls III. und seiner Kardinäle entfaltet wurde, am Weihnachtstag des Jahres 1547. Die Weltlust und Sittenlosigkeit der Kleriker seien grenzenlos; es gebe in Rom eine Anzahl zum Teil sehr reicher Dirnen: *So that the Romaines theim selfes suffer theyr wifes to goe seldome abrode, either to churche or other place, and some of theym scarcelie to looke out at a lattise wyndow, wherof theyr prouerbe saieth,* In Roma vale più la putana, che la moglie Romana, *that is to saie, In Rome the harlotte hath a better life, than she that is a Romaines wife* (p. 39 b). Ein Beispiel seiner Beschreibung von Örtlichkeiten soll uns seine Schilderung der Peterskirche geben: *This churche within is nothyng fayre to the eie, but it hath in it manie beautyfull and fine thynges, as the tabernacle of marble, where (they saie) Christes sudarie, and one of the III. nayles lieth, the goodly brasen sepulture of Sixtus the IV., the brasen images of sainct Peter and Paule, a numbre of goodly pillers, and divers other thynges. But aboue all the newe buildyng, if it were finished, wolde be the goodliest thyng of this worlde, not onelie for the antike pillers that haue been taken out of the antiquitees, and bestowed there, but also for the greatnesse and excellent proporcion that it hath. Neuerthelesse it hath been so many yeres adoyng, and is yet so unperfect, that most men stand in dout, whether euer it shalbe finished or no* (S. 40 a f.). Nach der Schilderung Roms steht: *Abridgement of the liues of the Romaine Bishoppes* (S. 41 b ff.), schließend mit sehr kuriosen Mitteilungen über die Lebensweise des regierenden Papstes.

The Venetian astate (S. 71a ff.).

The descripcion of Naples (S. 113a ff.).

The descripcion of Florence (S. 137a ff.); *The Academie* (S. 139a ff.).

The state of Genoa (S. 160b ff.).

The descripcion of Myllaine (S. 187 ff.). Bewundernd sehen wir unseren Reisenden vor der frischen Marmorpracht des im Bau befindlichen Domes stehen: *The Dome of Myllaine . . . is one of the rarest woorkes of our tyme: built all of fine marble, so well grauen and cutte, that the woorkemanship is a wonder. But it is of so unmeasurable greatnesse, that most men doubt, whether euer it woull be finished or not, thoughe it haue many thousande duckates of yerely revenew in good land towardes the continuaunce, & a noumbre of woorkemen daiely labouryng theron* (S. 188b f.).

Of the astate of Mantua (S. 200b ff.).

Of the astate of Ferrara (S. 207a ff.).

Den Schluß des Buches bilden kürzere Bemerkungen über Placentia, Parma und Urbino.

In sprachlicher Hinsicht war Thomas die Übereinstimmung der Sprachweise der feineren Leute aufgefallen: man hörte ihnen nicht an, aus welcher Provinz sie kämen, trotz der großen Verschiedenheit der italienischen Dialekte: *It is a merualle, that in manner all gentilmen dooe speake the courtisane* (S. 3b), sie würden eben als Kinder nur *in the courtisane* aufgebracht. Daß Thomas selbst sich eingehend philologisch mit der italienischen Sprache und Litteratur, welchen er Ebenbürtigkeit mit den Leistungen Griechenlands und Roms prophezeit, beschäftigt hat, beweist uns seine kleine italienische Sprachlehre, die er von Padua aus an einen seiner Freunde in der Heimat sandte; die Widmung ist datiert: *From Padoa the thirde of Februarie 1548* i. e. 1549. Gedruckt wurde diese Grammatik 1550 unter dem Titel: *Principal Rvles of the Italian Grammer, with a Dictionarie for the better vnderstandyng of Boccace, Petrarcha and Dante.* Über die litterarhistorischen Bemerkungen des Thomas einiges Nähere in Kochs Zeitschr. a. a. O. Auch die Grammatik erlebte verschiedene Neuauflagen, die vierte und letzte im Jahre 1567.

Durch diese beiden Veröffentlichungen hat Thomas die italienischen Kenntnisse seiner Landsleute wesentlich bereichert. Namentlich von seinem historisch-beschreibenden Werke, welches so viel neues Licht auf die zeitgenössischen Verhältnisse Italiens wirft, erhält man den Eindruck, daß es die Leser gefesselt und einen bedeutenden Einfluß ausgeübt haben muß. Jedenfalls konnten Dichter, die Italien nicht aus eigener Anschauung kannten, gerade in diesem Buch reiche

Belehrung und Lokalfarbe für die Ausmalung des italienischen Hintergrundes ihrer Werke finden.

Ob Shakespeare das Thomas'sche Buch kannte, vermag ich freilich auf Grund meiner knappen Notizen nicht zu beweisen. Vielleicht gelingt es einem sorgfältig vergleichenden Leser, einige Berührungspunkte festzustellen. Genau wird Shakespeare das Werk gewiß nicht gelesen haben; denn wahrscheinlich würde er schon durch die Thomasschen Schilderungen abgehalten worden sein, in *The Two Gentlemen of Verona* Verona und Mailand durch einen schiffbaren Wasserweg, der ganzen Ausdrucksweise nach durch das Meer, zu verbinden — ein geographischer Fehler, der für Mailand im *Tempest* wiederholt wird, wo Prospero von den Rebellen in oder bei der Stadt in ein Boot gesetzt wird, welches nach wenigen Meilen das Meer erreicht. Sidney Lee hat in seiner vorsichtigen, die Herrschaft der Hypothese möglichst beschränkenden Shakespeare-Biographie neuerdings auf diese falschen Vor- und Darstellungen hingewiesen (S. 43), und auch die Shakespeare-Verehrer, die, wie ich selbst, trotz der großen Unsicherheit aller äußeren Beweise, aus inneren Gründen gern mit Sarrazin an eine italienische Reise des Dichters glauben würden, werden ihm beipflichten müssen, wenn er es als *almost impossible* bezeichnet, daß der Verfasser dieser Dramen Norditalien aus eigener Anschauung kennen gelernt habe. Denn wenn es sich um eine Stadt handelt, die man mit eigenen Augen gesehen hat, wird man auch bei freiem Schaffen, bei einem Phantasiespiel nicht auf den Einfall kommen, das selbst geschaute Bild absichtlich zu entstellen, zu fälschen.[1])

---

[1]) Noch eine Randnotiz zu Sarrazins Buch. Er vermißt (p. 115) in *The Comedy of Errors* die frischen Naturbilder der ersten Dramen; bedeutsam erscheint ihm indessen Adrianas Klage: *Far from her nest the lapwing cries away* etc. In diesem Kiebitz-Gleichnis dürfen wir jedoch keine Nachwirkung der ländlichen Heimat des Dichters erkennen; es war damals schon allgemein gebräuchlich, eine in Prosa und in Versen oft wiederkehrende Formel. Bei Greene z. B. sagt in der Prosaerzählung *Tullies Loue*, vom Jahre 1589, der junge Lentulus: *Women speake by contraries, crying like the lapwing farthest from their nests* (vgl. Grosarts Ausgabe, vol. VII, p. 131 f.). Schon Chaucer sprach von *The false lapwing, ful of trecherye* (PF. 347).

Die Abfassungszeit von „Viel Lärm um Nichts“.

Von

G. Sarrazin.

Das Lustspiel Viel Lärm um Nichts, 1600 zuerst gedruckt, ist, nach allgemeiner Ansicht, innerhalb der letzten fünf Jahre des 16. Jahrhunderts von Shakespeare verfaßt worden.

H. Isaac, der in Deutschland am eingehendsten die Frage der Datierung erörtert hat, entschied sich für 1595/96 (Archiv f. n. Spr., Bd. 74, S. 56); Fleay setzte das Stück 1597/98 an *(Chronicle History of W. Shakspere)*. Diese beiden Gelehrten identifizierten das Lustspiel mit Francis Meres' *Love's Labour's Won*. Aber auch wer jene immerhin gewagte Gleichsetzung nicht billigt, wird zugeben müssen, daß das Schweigen Francis Meres' über Much Ado about Nothing noch keineswegs beweist, daß das Lustspiel erst nach 1598 verfaßt sein kann.

Die meisten Forscher werden indessen aus inneren Gründen wohl denen Recht geben, welche, wie Dowden, Furnivall, Brandl, Brandes, Sidney Lee die Abfassungszeit durch die Jahre 1598—1600 begrenzen.

Die Gründe, welche H. Isaac für eine frühere Datierung vorgebracht hat, hängen mit seiner allgemeinen Neigung, die Dichtungen Shakespeares möglichst weit vorzuschieben, und im letzten Grunde mit seiner Essex-Theorie zusammen; sie werden wohl nur sehr wenige überzeugt haben. Der von diesem Gelehrten nachgewiesene engere Zusammenhang von Much Ado about Nothing mit Romeo und Love's Labour's Lost erklärt sich auch bei der gewöhnlichen Datierung auf das einfachste durch den Umstand, daß die letzteren beiden Dramen um 1598, wie bekannt, von Shakespeare einer Um-

arbeitung unterzogen wurden. Die Metrik weist auf die Periode von 1596 bis 1600 (G. König, Der Vers in Shakespeares Dramen, S. 136). Der Stil ist im ganzen erheblich reifer und schlichter, die Rhetorik kunstvoller als in den Jugenddramen, ja sogar als in Richard II. und dem Kaufmann von Venedig. Wer stilkundig ist, braucht, um sich dies klar zu machen, nur etwa die Rede Leonatos (Ado V, 1, 3) mit einer im Ton sehr ähnlichen von König Richard II. (Rich. II., III, 2, 144) oder einer des Antonio (Merch. of Ven. IV, 1, 70) zu vergleichen. Auch die Anwendung der Prosa deutet auf eine spätere Zeit (etwa 1598, vgl. Janssen, Prosa in Sh.s Dramen I, 10). Allerdings ist Isaac soweit Recht zu geben, daß in Ado gelegentlich noch Anklänge an Jugenddichtungen sich finden, womit aber wenig bewiesen ist. Die nahe Stilverwandtschaft mit As You Like It wird allgemein anerkannt (vgl. Isaac, Archiv f. n. Spr., Bd. 73, S. 406 ff.); das letztere Stück (1599) ist aber doch noch etwas abgeklärter und harmonischer. Im Gebrauch seltener Wörter steht Ado dem zweiten Teil von Heinrich IV. besonders nahe.

Die metrischen und stilistischen Gründe, welche kombiniert mit hoher Wahrscheinlichkeit auf eine Abfassung in den Jahren 1598/99 (eher 1598) weisen, werden noch durch Anspielungen auf Zeitereignisse, die sich in dem Lustspiel finden, gestützt.

Bemerkenswert ist ein Gleichnis, welches in den folgenden Versen enthalten ist:

Ado III, 1, 7. — — — *the pleached bower,*
Where honeysuckles, ripen'd by the sun,
Forbid the sun to enter, like favourites,
Made proud by princes, that advance their pride
Against that power that bred it.

Wie mag der Dichter auf dies scheinbar fern liegende Bild gekommen sein? Sicher doch nicht durch eine allgemeine Reflexion, die wenigstens im Inhalt dieses Stückes keine Veranlassung gehabt hätte, sondern im Hinblick auf einen wirklichen Fall. Jeder Engländer konnte in jener Zeit, wenn er von Günstlingen sprach, die von Fürsten stolz gemacht wären, kaum an einen anderen Mann denken, als an Graf Robert Essex. Und der Schlußsatz kann sich vor dem Jahre 1601 nur auf das kecke und übermütige Benehmen des Günstlings im Sommer 1598 beziehen, welches ihm die bekannte Ohrfeige von der Königin Elisabeth eintrug.

Ein ganz ähnliches Gleichnis hat der Dichter — offenbar mit Beziehung auf dieselbe Person — im 25. Sonett angewandt:

Great princes' favourites their fair leaves spread
But as the marigold at the sun's eye,
And in themselves their pride lies buried,
For at a frown they in their glory die.

Ueber persönliche Beziehungen Sh.'s zu dem unglücklichen Günstling der Königin Elisabeth ist viel phantasiert worden; aus diesen beiden Stellen allein sollte eigentlich hervorgehen, daß der Dichter dem Grafen Essex damals wenigstens noch ganz fremd und kühl gegenüberstand, wenn er auch seine Laufbahn mit begreiflichem Interesse verfolgte.

Weit bestimmter noch scheint das Lustspiel auf persönliche Erlebnisse und Beziehungen des Grafen Southampton hinzuweisen, die gerade in die Jahre 1597/98 fallen.

Im Herbst (November) des Jahres 1597 war der junge Graf Southampton in Begleitung seines Gönners und Vorgesetzten, des Grafen Essex, ruhmgekrönt von der Expedition nach den Azoren zurückgekehrt. Er hatte, wie Rowland Whyte in einem vom 28. Oktober 1597 datierten Briefe berichtet[1]), ein spanisches Kriegsschiff in den Grund gebohrt. Wenn dieser Feldzug im Allgemeinen auch nicht so erfolgreich gewesen war, wie der vorjährige des Grafen Essex, so hatte er doch immerhin einige Beute gebracht und fast gar keine Verluste verursacht[2]). Bald nach der Rückkehr muß der junge Graf in London die schöne Hofdame Elisabeth Vernon wiedergesehen haben, der er schon früher eifrig den Hof gemacht hatte; und sehr schnell muß jetzt das Verhältnis, bei dem wahrscheinlich Graf Essex, der Vetter der Elisabeth Vernon, als Vermittler wirkte, zu einer heftigen Leidenschaft auf beiden Seiten und zu intimen Beziehungen geführt haben.

Denn schon am 14. Januar 1598 konnte Rowland Whyte, jener unleidliche Horcher und Schwätzer, dem wir trotzdem für die Mitteilung des Hofklatsches aus jener Zeit dankbar sein müssen, Elisabeth Vernon als die Geliebte *(mistress)* des Grafen bezeichnen; und am 2. Februar kolportierte er das Gerücht von ihrer bevorstehenden Vermählung[3]). Um dieselbe Zeit aber muß es zwischen den Liebenden

---

[1]) Collins' Letters and Memorials of State II, 72: *My Lord of Southampton fought with one of the King's great Men of Warre, and suncke her.*

[2]) Vgl. Birch, Memoirs of the Reign of Queen Elizabeth II, 360; — Diction. of Nation. Biogr. s. v. Robert Devereux.

Much Ado about Nothing I, 1, 9: *A victory is twice itself when the achiever brings home full numbers.*

[3]) *Yt is secretly sayd that my Lord Southampton shalbe married to his faire Mistress.* (Collins' Letters and Memorials, II, 88.)

zu einem Bruch gekommen sein; denn am 1. Februar meldet R. Whyte, daß Graf Southampton die Absicht hat zu reisen, und am 11. und 12. Februar, daß er nach Paris gereist ist, und seine Geliebte in Trauer und Herzeleid zurückgelassen hat, die sich schon fast ihre schönen Augen ausgeweint habe[1]).

Vorher hatte, wie derselbe Korrespondent mittheilt, Southampton noch eine zweistündige Unterredung mit dem Grafen Essex.

Über die Ursache des Zerwürfnisses erfahren wir nichts Näheres, dürfen aber, wenn wir R. Whyte trauen, annehmen, daß eine Verläumdung oder doch ein Gerücht zu Grunde lag, welches von einem gewissen Ambrose Willoughby, Hauptmann der Leibwache, ausging[2]).

Die Trennung der Liebenden dauerte über ein halbes Jahr, während welcher Zeit Graf Southampton in Paris sich aufhielt. Im August 1598 kehrte, wie bekannt, der Graf plötzlich nach England zurück und ließ sich mit Elisabeth Vernon, die inzwischen nach Essex House übergesiedelt, oder, wir dürfen wohl sagen, geflüchtet war, heimlich trauen. Die Notwendigkeit der Trauung ergiebt sich aus dem Umstande, daß schon Anfang November desselben Jahres die junge Gräfin von einem Mädchen entbunden wurde *(Calendar of State Papers 'Domestic' 1598,* p. 118*)*.

Abgesehen von dem letzterwähnten Umstande, der natürlich von dem Dichter verschleiert werden mußte, läßt sich eine große Ähnlichkeit mit der Liebesgeschichte von Claudio und Hero, wie sie in Viel Lärm um Nichts dargestellt ist, nicht verkennen.

Wir brauchen nur für den Grafen Southampton Claudio, für Elisabeth Vernon Hero, für den Grafen Essex Don Pedro und für Ambrose Willoughby Don John (Don Juan) einzusetzen.

Ungefähr gleichzeitig, nur etwas langsamer, spielte sich eine andere Liebes- oder Werbungsgeschichte ab, zwischen einem Freunde des Grafen Southampton und einer Verwandten der Elisabeth Vernon.

Der junge Roger Manners, Graf Rutland, war ebenfalls ein Günstling des Grafen Essex, und als solcher gewiß schon um die Mitte der 90er Jahre mit Southampton bekannt geworden. Da er indessen

---

[1]) *My Lord Southampton is gon with Mr. Secretary — — — — hath lefte behynd hym a very desolate Gentlewoman, that hath almost wept out her fairest eyes.* (Collins II, 90.)

[2]) Am 19. Januar 1597 (= 1598) schreibt R. Whyte (Collins II, 82): *I hard of some unkindnes shuld be between 3000 [Earl of Southampton] and his Mistres, occasioned by some Report of Mr. Ambrose Willoughby.*

(geb. 1576) drei Jahre jünger war als Shakespeares Gönner und sich im Jahre 1596 auf dem Kontinent und zwar (wahrscheinlich Studien halber) meist in Padua aufhielt[1]), so wird ein engeres Freundschaftsverhältnis erst 1597—1598 sich angebahnt haben; nachweisbar ist es erst aus dem Jahre 1599. Von 1599—1601 sind aber die Schicksale der beiden jungen Männer eng verbunden, ja fast vollständig identisch. Vereint zogen beide mit Essex in den irischen Feldzug, Southampton als Reitergeneral, Rutland als Oberst; gemeinsam erfuhren sie die Ungnade der Königin und mußten beide vor der Zeit zurückkehren. Im Winter 1599 waren sie zusammen in London, gingen beide wenig oder gar nicht zu Hofe, aber, wie R. Whyte erzählt, fast täglich ins Theater[2]). Im Jahre 1600 war auch Rutland schon verheiratet, ließ sich aber dennoch, ebenso wie Southampton, in eine Verschwörung mit Essex ein. Beide hielten sich im Herbst 1600 in Holland auf. Anfang 1601 nahmen beide an Essex' unglücklichem Putsch teil und wanderten gleichzeitig in den Tower. Beide kamen mit einer verhältnismäßig gelinden Strafe davon. Während Essex und mehrere seiner Anhänger auf dem Schaffot bluten mußten, wurde Southampton nur zu einer Kerkerhaft, Rutland gar nur zu einer Geldstrafe verurteilt. Die Charaktere der beiden Männer müssen eine gewisse Ähnlichkeit gehabt haben; bei beiden verband sich Reise- und Abenteuerlust mit litterarischen Interessen.

Hier interessieren uns weniger die späteren Lebensschicksale des Grafen Rutland, als die Geschichte seiner Verheiratung. Leider erfahren wir davon nur sehr wenig. Indessen geht aus einem Briefe von R. Whyte hervor, daß schon im Winter 1597/98 Verwandte und Freunde mit dem Plan umgingen, den Grafen mit Elisabeth Sidney, der einzigen Tochter und Erbin Philip Sidneys zu vermählen, daß Rutland sich aber zunächst sehr abgeneigt zeigte[3]). Das war um die Zeit, als in dem Verhältnis von Southampton zu Miss Vernon die Katastrophe oder wenigstens die Peripetie eingetreten war. Allmählich muß die Ehescheu indessen geschwunden sein; denn Anfang 1600

---

[1]) Vgl. Birch, Memoirs II, 26, II, 59; — Diction. of Nation. Biogr. s. v. R. Manners.

[2]) Vgl. Collins II, 132 (11. Okt. 1599): *My Lord Southampton, and Lord Rutland, came not to the Court; the one doth but very seldome; they pass away the Tyme in London merely in going to the Plaies euery day.*

[3]) R. Whyte schreibt am 21. Januar 1597/98 an Robert Sydney: *My Lord Rutland, as I heare is waxen more cold, in the Matter of Marriage with your Niece* (Collins' Letters and Memorials of State II, 83).

fand die Vermählung Rutlands mit Elisabeth Sidney statt[1]). Da Elisabeth Sidney die Stieftochter des Grafen Essex (also auch mit Elisabeth Vernon verwandt) war, so dürfen wir wohl annehmen, daß Essex auch an dem Zustandekommen dieser Verbindung wesentlich beteiligt war.

Ob der ehemalige Paduaner Student Rutland dem Benedict von Padua in Sh.'s Lustspiel außer in der anfänglichen Abneigung gegen die Ehe auch sonst noch im Charakter ähnlich gewesen ist, können wir nicht mehr ermitteln, da wir von Southamptons Freund noch weniger wissen, als von diesem selber. Lady Rutland kann kaum das Original von Beatrice gewesen sein; denn sie war bei der Vermählung noch ein halbes Kind, noch nicht 16 Jahre alt. Allerdings soll sie geistig nicht unbedeutend, auch dichterisch begabt gewesen sein. In ihrer Verkettung miteinander, wie in ihrem Verlauf legen diese beiden Eheschließungen jedenfalls den Vergleich mit Shakespeares Lustspiel sehr nahe.

Ist die Ähnlichkeit nur eine zufällige? Bei den engen Beziehungen Sh.'s zum Grafen Southampton ist dies kaum anzunehmen. Jedenfalls kannte Sh. das Verhältnis des Grafen zu Elisabeth Vernon, welches auch Fernerstehenden kein Geheimnis war, genau, und wenn er es kannte, so mußte er bei der Abfassung des Lustspiels, die sicher in diese Zeit oder nur wenig später fiel, Claudio und Hero mit Southampton und Elisabeth Vernon vergleichen.

Nun beruht ja allerdings das Lustspiel zum großen Teil auf einer Novelle des Bandello, die Sh. direkt oder indirekt benutzt hat. Aber der Dichter kann eben wegen der Übereinstimmung mit wirklichen, ihm naheliegenden Vorfällen und Verhältnissen, darauf verfallen sein, diesen dramatisch wenig anziehenden Stoff zu behandeln.

Es scheint nun aber in der That, daß Sh. bei der Ummodelung des dichterischen Stoffes die Darstellung diesen Verhältnissen angepaßt hat (was besonders deutlich wird, wenn wir dieses Lustspiel mit der dramatischen Behandlung Ayrers vergleichen).

In der Novelle entspricht dem Don Pedro ein König von Aragonien, dem «Grafen» Claudio ein einfacher «Signor» oder «Barone» Timbreo

---

[1]) Nicht Anfang 1599, wie im Diction. of Nation. Biogr. s. v. Roger Manners, Earl of Rutland, angegeben wird. Denn in einem Briefe vom 1. September 1599 spricht R. Whyte von dieser Vermählung noch als bevorstehend (Collins' Letters II, 120). Wahrscheinlich erklärt sich der Irrtum aus der bekannten Abweichung damaliger Zeitrechnung (doch vgl. Cal. of State Papers, Domestic S. 1598—1601, p. 169).

— diese beiden Personen sind also in ihren Rangverhältnissen von Sh. einander angenähert. Von einer Werbung des Königs für seinen Offizier ist in der Novelle nicht die Rede; dort hat vielmehr ein ungenannter Freund Timbreos diese Rolle. Das Auftreten Claudios ist in der Novelle nicht so brüsk und verletzend, wie bei Shakespeare. Insbesondere fehlt aber in der Novelle vollständig ein Paar, welches Benedict und Beatrice entspricht. Ayrer schließt sich viel enger an Bandello an. Andere kleine Modifikationen der Fabel und Charakterzeichnung sind von H. von Friesen in seiner feinsinnigen Studie (Shakspere-Studien II, 318) zum Teil erwähnt worden. «Der Feldzug des Prinzen, dessen glücklicher Ausgang sofort in der Exposition die hervorragende Rolle spielt, kann nach dem von ihm gegebenen Berichte nicht viel auf sich gehabt haben; er wird fast in dem Lichte einer nach Wunsch ausgeführten Lustfahrt geschildert. Dem von dem Prinzen Don Pedro dabei gewonnenen Ruhme, sowie Claudios Verdiensten bei der Beteiligung daran, wird daher nicht ein großer Wert zuzusprechen sein.» Nun wohl, dieser Feldzug ist eben genau in dem Licht geschildert, in dem die Expedition nach den Azoren den Engländern erscheinen mußte. In der Novelle des Bandello handelt es sich dagegen um sehr ernste und blutige Kämpfe (Sicilianische Vesper).

Die Charaktere Don Pedros und Claudios sind bei Sh. weniger ideal geschildert, als in der Novelle. Insbesondere ist bemerkenswert, daß in dem Lustspiel Don Pedro in den Verdacht gerät, Hero für sich gewinnen zu wollen (II, 1). Bei dem Grafen Essex, der ein notorischer Don Juan war und in jener Zeit, obwohl längst verheiratet, beschuldigt wurde, mit vier Hofdamen Liebesverhältnisse zu unterhalten, hätte ein solcher Verdacht allerdings sehr nahe gelegen. Andererseits entspricht die Leutseligkeit und Burschikosität, mit der Don Pedro seine Untergebenen, Graf Claudio und Benedict behandelt, dem wirklichen Freundschaftsverhältnis des Grafen Essex zu Southampton und Rutland.

Von Claudio (der auch geradezu als «Lackbeard» bezeichnet wird, Ado V, 1, 195) heißt es, daß er in der Gestalt eines Lammes die Thaten eines Löwen vollführt hätte (I, 1, 15) — eine Schilderung, die auf den noch jugendlichen Grafen Southampton recht gut paßt; Timbreo di Cardona in der Novelle ist dagegen schon ein langerprobter Soldat. — Claudio antwortet (I, 1, 298) auf die Frage Don Pedros: *Dost thou affect her, Claudio?*:

O, my lord,
When you went onward on this ended action,
I look'd upon her with a soldier's eye,
That liked, but had a rougher task in hand
Than to drive liking to the name of love:
But now I am return'd and that war-thoughts
Have left their places vacant, in their rooms
Come thronging soft and delicate desires,
All prompting me how fair young Hero is,
Saying, I liked her ere I went to wars.

Das paßt auf die Wiederanknüpfung der Beziehungen Southamptons zu Elisabeth Vernon. In der Novelle ist nicht von einem Wiedersehen einer schon früher Geliebten die Rede.

Die meisten Beurteiler sind einstimmig in der Verurteilung von Claudios Charakter und in der Geringschätzung seiner Intelligenz. Nun ist es ja von vornherein schwer zu verstehen, wie Sh. seinen Liebhaber und Helden in noch ungünstigerem Licht, als ihn die Novelle zeigt, hat darstellen können. Die Charakterzeichnung erklärt sich aber im Hinblick auf das Benehmen Southamptons gegenüber Elisabeth Vernon, wie überhaupt im Vergleich, mit dem, was wir von Southampton wissen, sehr gut. Ebenso leichtgläubig und kurzsichtig, aufbrausend, hitzköpfig, im Affekt rücksichtslos bis zur Grausamkeit und Rohheit, erscheint der junge Graf (der sonst ein ehrenhafter und treuer Mann war), nicht nur in seiner Liebesaffaire, sondern auch in seiner Rauferei mit Ambrose Willoughby, und späterhin in dem Streit mit Lord Grey, sowie auch in dem Aufstandsversuch, den er mit Essex unternahm. Ja, in einer Beziehung ist sogar Claudio noch idealer dargestellt: Leonato, Heros Vater, spricht nach der rohen Beschuldigung, die Claudio gegen seine Braut geäußert hat, nur einen leisen Verdacht aus (IV, 1, 47), den Claudio aber entschieden ablehnt:

Dear my lord, if you, in your own proof
Have vanquish'd the resistance of her youth,
And made defeat of her virginity —

Claud. *I know what you would say: if I have known her,*
You will say she did embrace me as a husband,
And so extenuate the 'forehand sin:
No, Leonato,
I never tempted her with word too large;
But, as a brother to his sister, show'd
Bashful sincerity and comely love.

Southampton hätte diesen Vorwurf nicht mit gutem Gewissen von sich weisen können.

Daß Shakespeare von der Verführung der Elisabeth Vernon wußte, dürfte aus dem (vielleicht im Sommer 1598 geschriebenen) Gedicht A Lover's Complaint hervorgehen, in welchem (V. 80 – 119) das Äußere und der Charakter des Verführers so geschildert ist, daß man ganz deutlich den Grafen Southampton erkennt.

Alle die erwähnten einzelnen Momente weisen, ebenso wie die Darstellung der Verhältnisse und die Charakterzeichnung im allgemeinen, mit großer Wahrscheinlichkeit darauf hin, daß das Lustspiel Viel Lärm um Nichts unter dem Eindrucke von Vorfällen verfaßt worden ist, die sich im Jahre 1598 in Shakespeares Bekanntenkreis abspielten.

Wenn diese Vermutung richtig ist, so kann das Stück kaum vor dem Herbst 1598 (Southamptons Vermählung) datiert werden, aber auch schwerlich viel später.

Es wäre also ziemlich genau vor 300 Jahren verfaßt worden. Unmöglich wäre es danach, dies Lustspiel mit Francis Meres' *Love's Labor's Won* zu identifizieren.

Die Erörterung der Abfassungszeit hat zu einem neuen Einblick in Shakespeares dichterische Werkstätte geführt. Es stellt sich ja überhaupt nach neueren Untersuchungen immer mehr heraus, daß der große Dramatiker doch viel mehr für seine Zeit und aus seiner Zeit heraus gedichtet hat, als früher wohl angenommen wurde, insbesondere daß er das Leben am Hofe der Königin Elisabeth und die Schicksale seiner vornehmen Freunde und Gönner mit regem Anteil vorfolgte und dichterisch widerspiegelte (vgl. Haml. III, 2, 26). Wir haben jetzt ein Glied mehr von der Kette gefunden, welche Shakespeare und den jungen Grafen Southampton verband.

Neuere und neueste Hamlet-Erklärung.

Von

A. Schröer.

Die Litteratur über Shakespeares Hamlet ist zwar längst ins schier Unübersehbare angewachsen, und noch scheint das Schreibebedürfnis bez. das Bedürfnis, neue Erklärungen dieses vielerklärten Dramas zu veröffentlichen, lange nicht nachzulassen; Jahr ein Jahr aus erscheinen namentlich in Deutschland neue Erklärungsversuche in größeren und kleineren Büchern und Aufsätzen, sodaß der Zugang zum ernsten Studium der Dichtung förmlich verbarrikadiert erscheint. Es handelt sich hierbei nach der Behauptung der verschiedenen Erklärer in der Regel um die Lösung eines Rätsels; jedem von ihnen erscheint nach den Erklärungen seiner Vorgänger die Shakespearesche Dichtung und namentlich der Held der Titelrolle selbst als rätselhaft, und erst er, der neue Erklärer, glaubt die endgültige «Lösung des Hamleträtsels» gefunden zu haben; jedoch ebenso regelmäßig ist auch dieser Glaube nach der Ansicht des nächstfolgenden Erklärers nur eitler Wahn gewesen, und wir kommen da zu keinem Ende[1]).

Wenn ich angesichts dieser entmutigenden Erscheinung es wage, einen kritischen Überblick über den heutigen Stand der Hamlet-Forschung zu versuchen und dabei einiges Allgemeinere und einiges Besondere über Hamlet selbst zu sagen, so möchte ich gewissermaßen zu meiner Empfehlung den günstigen Leser vorerst darüber beruhigen, daß ich selbst keine neue Hypothese, keinen neuen Erklärungsversuch vorzubringen beabsichtige.

[1]) Auch während die folgende Abhandlung sich schon in der Druckerei befand, sind mir wieder ein paar neue Lösungsversuche zugegangen und vermutlich noch etliche andere erschienen.

Ich möchte vielmehr die Frage erörtern, warum gerade der Shakespearesche Hamlet immer wieder als ein ungelöstes Rätsel betrachtet wird, und inwiefern er in der That in gewissem Sinne ein «Rätsel» oder richtiger ein «Problem» bleiben muß, dessen abschließende Lösung weder möglich noch auch überhaupt zu wünschen ist.

Es ist nicht zu erwarten, daß die Hochflut von Hamleterklärungen sobald nachlassen werde; das Schreibebedürfnis ist zu mächtig, und man muß es sich austoben lassen. Jedoch diejenigen, die zunächst die Dichtung selbst interessiert, die dem sich immer höher um die Dichtung auftürmenden Wall von Kommentaren ratlos und verblüfft gegenüberstehen, sie scheinen mir hier und da eines Winkes darüber zu bedürfen, wieweit von den Kommentaren überhaupt eine Förderung ihres Verständnisses zu erwarten ist; sie möchte ich lieber direkt an die Dichtung selbst herangeführt, sie von der Tyrannei des aufgedrungenen «Hamleträtsels» befreit sehen. Selbst denken ist immer das Heilsamste, und Shakespeare hat für denkende und natürlich empfindende Menschen geschrieben; diese brauchen sich daher den Weg zu ihm nicht durch spitzfindige Schulweisheit vertreten zu lassen. Es ist gewiß nicht alles für uneingeweihte Laien ohne weiteres verständlich; der Kenntnis der historischen Thatsachen und Zusammenhänge können wir nicht entraten; jedoch diese selbst und nicht was der Aberwitz im Dienste subjektiver Hypothesen in das Thatsächliche hineingetragen hat, ist der dauerbare Grund, auf dem sinnige Betrachtung zu fußen hat.

Unter den zahllosen Erscheinungen der Hamlet-Litteratur muß man natürlich zunächst zwischen ernsten Arbeiten urteilsfähiger Forscher und den jeder Kritik spottenden Schriften von Dilettanten scheiden, welch letzteren ja oft die verschiedensten Beweggründe die Feder in die Hand drücken; so ist vor wenigen Jahren ein kurioses Büchlein von einem gewissen J. Spanier erschienen, «Der Papist» Shakespeare im Hamlet, Trier, 1890, in dem der Versuch gemacht wird, Hamlet als ein antireformatorisches Tendenzstück zu erweisen; der ermordete alte Hamlet sei die katholische Kirche, Claudius der Protestantismus u. s. w., und das Hamletproblem sei das Problem der Wiederherstellung der alten Religion. Dergleichen Produkte kann man nicht ernst nehmen, wenigstens nicht wissenschaftlich, denn sie wollen ja auch nicht wissenschaftlich ernst genommen werden. Ebenso sind Vorschläge zur Lösung des Hamleträtsels, wie die, daß

Hamlet ein in Horatio verliebtes, verkleidetes Mädchen sei u. s. w. mehr eine bedauerliche Frivolität als ein amüsanter Witz. Auf dergleichen will ich hier nicht eingehn, sondern nur einige Arbeiten ins Auge fassen, die nicht nur ernst sind, sondern auch ernst genommen werden; sie allein können förderlich oder auch irreleitend sein, und da gilt es, die kritische Sonde einzusetzen.

Ich beginne da zunächst mit dem Buche des Jenenser Juristen Richard Loening: Die Hamlettragödie Shakespeares, Stuttgart 1893.

Das Buch hat einiges Aufsehen gemacht; es wurde von namhaften Shakespeare-Kennern sogar wie eine neue Offenbarung und auch wieder als eine endgiltige Lösung des Hamleträtsels begrüßt, obwohl doch auch gewichtige Stimmen sich ablehnend geäußert oder aber das Buch überhaupt ignoriert haben. Man könnte meinen, über das Buch sei seit den fünf Jahren, seitdem es erschienen, genug geschrieben worden oder vielmehr, es sei nun bereits abgethan. Dem ist aber nicht so. Noch im vorletzten Bande des Jahrbuches der deutschen Shakespeare-Gesellschaft (Bd. XXXIII, S. 50) sagt der Herausgeber F. A. Leo, in einem Aufsatze über Kuno Fischers Hamletbuch, in dem er übrigens recht ansprechend die alte Goethesche Definition verteidigt, «Mit Loening schließt die Hamlet-Kontroverse für mich ab». Bei dem manchen Guten, das das Buch unstreitig enthält, insbesondere aber weil es m. E. bei flüchtiger Lektüre, bei der man den Shakespeareschen Hamlettext nicht stets zur Kontrolle herbeizieht, blendet und den Eindruck des Überzeugenden macht, scheint mir auch heute noch eine kritische Beleuchtung der Loeningschen Rätsellösung am Platze. Ich will beweisen, daß sie absolut falsch und abzuweisen ist, daß man über sie gar nicht geteilter Meinung sein darf, daß, im Gegenteile, wenn das Buch nicht ganz verfehlt wäre, die Hamletkontroverse damit nicht abschließen, sondern erst recht anfangen müßte. Loenings Auffassung ist bekanntlich in Kürze die, Hamlet wolle die ihm auferlegte Rache überhaupt gar nicht ausführen, diese Aufgabe sei ihm einfach zuwider; und mit ungewöhnlich geschickter Dialektik sucht Loening diese seine These durch Umgehung und Umdeutung positiver Thatsachen plausibel zu machen. Seine psychologischen Charakteristiken kommen der Wahrheit vielfach so nahe, daß darin eine Gefahr liegt, den Leser über die Unhaltbarkeit des Grundgedankens hinwegzutäuschen. Dieser muß daher widerlegt werden.

Die Thatsachen, die Loening überspringt, deren Heranziehung aber seiner Theorie jeden Boden entzieht, liegen in der Fabel des Dramas.

Bei der Beurteilung eines Shakespeareschen Dramas müssen wir nach philologischer Methode uns zunächst fragen: wie pflegte es der Dichter überhaupt bei seinen Dramen zu machen, wo nachweisliche Quellen vorhanden sind? Regelmäßig folgte er zunächst der Fabel seiner Quelle, die ihn zu dichterischer Gestaltung anregte, und um diese Fabel der Quelle dichterisch verwertbar zu machen, modifizierte oder vielmehr motivierte er sie in diesem und jenem, fügte dies und jenes als dramatisch unterstützendes Moment hinzu, und eine solche Ausgestaltung oder Umgestaltung der Fabel der Quelle ist dann seine Fabel, der Handlungsinhalt seiner Dichtung.

Shakespeares König Lear will mit seiner Frage an seine Töchter, wie sehr sie ihn lieben, nicht etwa nur spielen, sondern er stellt die Frage in allem Ernste und handelt danach in allem Ernste, sowie dies in der Quelle der Fall ist; Shakespeare motiviert diese eigentümliche Handlungsweise des alten Königs freilich in seiner Weise, und das allein macht uns dieselbe interessant, das allein läßt uns den König tragisch erscheinen. Shakespeares Richard III. will sich auch nicht mit dem «Humor der Häßlichkeit», den Kuno Fischer ihm zuschreibt, begnügen, sondern er will thatsächlich die Herrschaft erringen und dazu rücksichtslos alles im Wege Stehende niedertreten, wie in der Quelle; nur die psychologische Motivierung und dazu nötige Modifizierung von Einzelheiten sind Shakespeares selbständige freie Umgestaltung. Shakespeares Shylock will auch den Antonio nicht bloß schrecken, ihm etwa nur seine Überlegenheit fühlen lassen, um ihn danach zu schonen, er will thatsächlich sein Blut, wie in der Quelle u. s. w. Der Grundzug, der Hauptinhalt der Fabel der Quelle bleibt unangetastet, und wenn in litterarhistorischen Fragen überhaupt Methode zu Recht bestehn soll, so gebietet die Analogie des sonstigen Vorgehens Shakespeares, daß wir auch in seinem Hamlet nur eine Ausgestaltung und Motivierung, nicht aber eine Veränderung des Grundzuges und Hauptinhaltes seiner Quelle zu sehen haben, und der Hamlet der Quelle will die Rache ausführen.

Es ist aber nicht dies allein, was Loening übersieht, umgeht oder umdeutet. Er verdreht auch die Fabel des Dichters, den Handlungsinhalt seines Dramas zu Gunsten seiner Theorie. Gegen solche Kunststücke kann nur strenge Klarlegung des Thatsächlichen helfen.

Vergleichen wir also in Kürze den Handlungsinhalt der Quelle mit dem des Dramas, soweit derselbe für die Theorie Loenings in Betracht kommt.

Als Quelle zum Hamlet besitzen wir die auf Saxo Grammaticus zurückgehende Erzählung in den Histoires Tragiques des Belleforest[1]). Außerdem nur indirekte, aber wichtige Zeugnisse für ein älteres Hamletdrama, das man jetzt als den sogenannten Ur-Hamlet bezeichnet.

Bei Belleforest sieht sich Amleth gleich nach der Ermordung seines Vaters und der blutschänderischen Ehe seiner Mutter mit dem Brudermörder, *abandonnê de sa mère propre, dêlaissê de chacun,* und sein eigenes Leben bedroht, da der Onkel sich vor seiner Rache fürchtet. Daß er die Rache plant, ist selbstverständlich, um aber dem König keine Gelegenheit zu Verdacht und keinen Anhaltspunkt zur Verfolgung zu geben, heuchelt er Wahnsinn, an den der argwöhnische König nicht glaubt. Um Amleth zu entlarven, wird unter andern ein galantes Stelldichein mit einem Mädchen — Shakespeares Ophelia entsprechend — arrangiert. Ein treuer Jugendfreund – Horatio entsprechend — und ebenso auch das Mädchen selbst, die ihn seit seiner Kindheit geliebt hat, und die trotz der rohen und skizzenhaften Andeutungen in ihrem Charakter gar wohl zur schuldlos reinen Ophelia als Vorlage stimmt, warnen ihn. Die spätere Belauschung durch einen dem König ergebenen Höfling — Polonius entsprechend — endigt wie bei Shakespeare mit der Tötung des Lauschers, ohne daß aus der Stelle etwas darüber zu entnehmen ist, ob Amleth jemanden Bestimmten zu treffen dachte oder nicht[2]). Es folgt die heimtückische Sendung des gefährlichen Prinzen nach England, die Vereitelung des Mordplanes und Ablenkung desselben auf seine Gefährten. Endlich die grausame Tötung der dem König ergebenen, für Hamlet gefährlichen Höflinge und schließlich die Tötung des Königs selbst. Danach rechtfertigt Hamlet in einer Versammlung der Dänen sein Vorgehen, wird zum Könige ausgerufen und erlebt danach noch verschiedenartiges, was uns hier nicht näher angeht.

[1]) Ich benütze die Ausgabe in Shakespeares Hamletquellen, zusammengestellt von R. Gericke, hgg. von M. Moltke, Leipzig 1881.

[2]) Es heißt zwar bei Belleforest, daß der König vorgiebt, in wichtiger Angelegenheit verreisen zu müssen und sich auf die Jagd begiebt, während Amleth im Gespräche mit seiner Mutter belauscht werden soll. Jedoch bei dem begreiflichen Mißtrauen Amleth's wäre es gerade so gut möglich, daß er das nur für eine Finte hält. Wahrscheinlich ist es vielleicht, d. h. bei der großen Rolle, die bei Belleforest die dem König ergebenen und Amleth beobachtenden Höflinge spielen, nicht unwahrscheinlich, obwohl unausgesprochen, daß Amleth hinter der Tapete einen derselben vermutete; es erklärt sich diese Unklarheit aber im Gegensatze zu Shakespeare's Drama zur Genüge aus der trotz aller ungeschickten Weitläufigkeit unverständlichen Lückenhaftigkeit der Prosaerzählung gegenüber der Komprimiertheit der Handlungen im Drama. Auch ist gar nicht gesagt, daß Amleth wußte, daß der König abgereist sei.

Was nun aber in der Erzählung bei Belleforest besonders bemerkenswert ist, ist die Thatsache, daß außer dem verstellten Wahnsinn Hamlet gar keinen deutlich erkennbaren Plan zur Ausführung der Rache hat; die Erzählung bei Saxo Grammaticus läßt einen gewissen Plan leidlich klar erkennen, dieser ist aber bei Belleforest in einer Weise unverständlich und widerspruchsvoll breitgetreten, daß sich beim Leser die Frage mit Notwendigkeit aufdrängt, warum denn Hamlet nicht schon früher sein Rachewerk gewagt hat.

Es heißt zwar bei Belleforest p. XLVIII, daß der König sich vor Amleths Rache fürchtet: *s'il venoit à perfection d'aage,* und später p. LXXVI, daß Amleth *plusieurs années apres l'execution,* viele Jahre nach der Ermordung des Vaters, die Rache erst ausführt, jedoch erscheint Amleth schon anfangs erwachsen genug, um z. B. durch das galante Stelldichein auf die Probe gestellt zu werden, und auch die Scene mit der Mutter, bei der der Lauscher hinter der Tapete erstochen wird, scheint im Anfang seiner bedrohlichen Situation, bald nach der Ermordung seines Vaters gedacht zu sein. Es ist nirgends sonst gesagt, daß die Situation nach seiner Rückkehr aus England, als er die Rache an des Königs servilen Helfershelfern und an diesem selbst ausführt, eine für die Ausführung der Rache günstigere gewesen sei, nirgends, daß etwa Amleth nun erst erwachsen und waffenfähig gewesen sei. Der Verlauf der abenteuerlichen Handlung wird einfach erzählt, wie sie sich der Sage nach zugetragen, nicht motiviert, und es drängt sich die Frage ganz von selbst auf, ob Amleth die schauerliche Rache nicht eben so gut früher hätte wagen können. Als retardierendes Moment findet sich nur der Plan Amleths und später auch der Rat der Mutter, nicht zu hastig zu sein sondern die passende Gelegenheit abzuwarten.

Einen positiven Plan für die Art der Ausführung der Rache haben wir bei Saxo Grammaticus, allerdings nur für die Beseitigung der ihm gefährlichen Höflinge; er hatte, als er nach England geschickt wurde, seiner Mutter aufgetragen, nach Jahresfrist einen Leichenschmaus zur Feier seines Todes zu veranstalten und dazu die Wände der Halle mit einem netzartigen Gewebe zu umkleiden; als er dann nach Jahresfrist als Totgeglaubter zurück und zu seinem eigenen Leichenschmause kommt, gelingt es ihm, die Höflinge durch Zuspruch derart zu berauschen, daß sie in Schlaf versinken. Nun läßt er dies netzartige Gewebe von den Wänden über sie fallen, befestigt es mit spitzen Stäben (die er früher geschnitzt und in angenommenem

Wahnsinne für die Pfeile, um seines Vaters Tod zu rächen, erklärt hatte), und nachdem die Schlaftrunkenen dadurch unentrinnbar gefangen sind, steckt er den Saal in Brand. Danach eilt er ins Schlafgemach des Königs, nimmt dessen Schwert an sich, an dessen Stelle er das seinige hängt, dessen Klinge eingenagelt worden, und als der König erwacht, sich zur Wehre setzen will, wird er von Hamlet erschlagen. Diese Geschichte ist bei Belleforest aber so geschmacklos ungeschickt wiedergegeben und die Ermordung des Königs vollends so ohne sichtlich vorbedachten Plan dargestellt, daß der logische Zusammenhang gar nicht ersichtlich ist. Bei Saxo hatte Hamlet im Kreise der Höflinge mit seinem Schwerte wie ein Wahnsinniger gespielt, sich damit an den Fingern verwundet, weshalb man ihm die Klinge darin endlich festnagelte; dies hatte er offenbar beabsichtigt, um sein unbrauchbares Schwert später mit dem des Königs zu vertauschen, der sich mit Hamlets eingenageltem Schwerte nicht verteidigen konnte. Bei Belleforest wird erst bei Gelegenheit des Renkontres mit dem König über Hamlets Schwert bemerkt (p. LXXIV): *qu'on luy avoit clouee avec le fourreau, durant le banquet (which while he was at the banket some of the courtiers had nailed fast into the scaberd);* es fehlt also hier ganz die Begründung, das Planmäßige. Zudem verdient bemerkt zu werden, daß bei Belleforest (p. LXIII) Amleth im Gespräche mit seiner Mutter über seinen Plan der Rache an dem König sagt . . . *que luy mesme sera l'instrument de sa ruine, et me guidera à executer ce, que de moy-mesme je n'eusse osé entreprendre.* Saxo hat davon nichts. Wie soll das zu verstehn sein? Zu dem oben erwähnten Plan, zunächst die Höflinge nach dem Leichenschmause zu umstricken und zu verbrennen, bedient er sich ja der Hilfe seiner Mutter; wenn daher hier gesagt wird, der König solle ihm selbst das Mittel zur Rache bieten, so wird dies einerseits durch den späteren Verlauf der Begebenheiten nicht bewahrheitet, andererseits läßt es das einzige, was als wohldurchdachter Plan erscheint, nämlich die Umstrickung und Tötung der Höflinge, nicht als den Plan erscheinen, den er im Gespräche mit der Mutter zu haben vorgiebt, was ja auch schon deshalb nicht möglich wäre, weil er da von seiner Sendung nach England noch nichts weiß. Also, bei Belleforest erscheint Amleth durchaus ohne bestimmten Plan, und die Ausführung bez. Motivierung des von ihm schließlich durchgeführten Rachewerkes erscheint so roh und von Zufällen abhängig, daß man sich mit Recht fragen muß, ob Amleth mit derselben Aussicht auf Erfolg ähnliches nicht schon früher hätte unternehmen können.

Dies ist ein hochbedeutsames Moment. Wir haben daher aus Belleforest folgende Punkte im Auge zu behalten: Die Schuld des Königs ist von Anfang an bekannt, obwohl er sich die Tötung des Bruders zum Verdienste anrechnet; die Mitschuld der Mutter, wenn auch nicht am Morde, so aber doch am Ehebruche, ist ebenfalls deutlich ausgesprochen; der junge Prinz ist durch die Usurpation seines Onkels mit einem Male von der stolzen Höhe der Thronanwartschaft in eine höchst bedrohliche Lage gebracht, von den Höflingen verspottet und belauert, die wetterwendisch dem neuen Herren folgen, er ist vereinsamt, von der eigenen Mutter verlassen; um sich zu schützen und seine Rache zu bewerkstelligen, heuchelt er Wahnsinn, aber wie er sich die Ausführung der Rache denkt, ja ob er überhaupt irgend einen Plan dafür hat, das ist durch die unklare, verschwommene Darstellung bei Bellęforest ein Rätsel.

So giebt also die Quelle Belleforest nicht nur den Handlungsinhalt im allgemeinen, sondern sie giebt durch ihre ungeschickte Darstellung schon allein mit Notwendigkeit, wenn auch ohne Absicht, die erste Anregung zur Stellung des Problems, warum Hamlet die Rache hinausschiebt.

Dieses, sich durch die Darstellung in der Quelle aufdrängende Problem der unbegreiflichen Verzögerung der Rache wird nun in überraschender Weise durch die einzige andere Quelle die wir kennen, oder vielmehr das einzige was wir von derselben, nämlich dem Ur-Hamlet, kennen, urgiert. Die zwei uns erhaltenen Anspielungen (bei Lodge aus dem Jahre 1596) auf den Geist der so jämmerlich '*Hamlet revenge*' schrie, und (bei Nash, 1589) auf den *frostie morning*, lassen erkennen, daß Shakespeare die Einführung des Geistes, der Hamlet zur Rache drängte, schon in dem hypothetischen Ur-Hamlet-drama vorfand[1]).

Wie weit dies auf Seneca und seine Einflüsse in der zeitgenössischen Dramatik zurückgeht, was ja Sarrazin und Brandl ausführlich erörtert haben, darauf brauchen wir hier nicht näher einzugehen. Zu dem Mangel einer Erklärung der späten Rache kommt also noch die Erscheinung des Geistes als drängende Mahnung zur Rache. Soviel also lag Shakespeare sicher als Quelle direkt vor.

---

[1]) Eine Anregung hierzu enthält allerdings auch Belleforest (p. LXXVI) in den Worten, die Amleth dem von ihm erschlagenen Onkel zuruft: . . . *à fin que soulagé par ceste memoire, son ombre s'appaise parmy les esprits bien heureux, et me quitte de cette obligation, qui m'astraignoit à poursuyvre ceste vengeance sur mon sang mesme.* . . .

Nun zur Fabel des Dichters, d. h. zum Handlungsinhalte der Shakespeareschen Hamlettragödie.

Bei Shakespeare ist der Mord des Königs nicht bekannt, Hamlet ist zunächst nur im Innersten aufs tiefste verletzt über die hastige Heirat seiner Mutter mit seinem Onkel, den er verabscheut, noch ehe er von dem Brudermorde gehört. Dazu die ihn mit Entrüstung und Menschenverachtung erfüllende Beobachtung, daß nun alles sich an den neuen Herrn wegwirft, daß diejenigen, die, als Hamlets Vater lebte, seinem Bruder nur Fratzen schnitten, jetzt für sein Miniaturbild zwanzig, vierzig, fünfzig, hundert Dukaten geben möchten. Noch ehe er durch den Geist von der Ermordung seines Vaters hört, zeigt er nicht nur Trauer, sondern auch Lebensüberdruß, in Q. 2 erwägt er auch schon den Selbstmord (I, 2, 132). Durch den Geist über die Mordthat unterrichtet und zur Rache aufgefordert, ergreift er die Aufgabe mit wilder Leidenschaft, doch, wie wir aus seinen folgenden Monologen (II, 2, 575, III, 1, 55, IV, 4, 32) ersehen, tadelt er sich wegen seiner Unschlüssigkeit im Handeln; die Selbstvorwürfe sind natürlich nicht in dem Maße als der Wirklichkeit entsprechend aufzufassen, als ob etwa ein anderer Vorwürfe gegen Hamlet erhöbe; ebenso wie wir die Charakterisierung seiner selbst im Gespräche mit Ophelia (III, 1, 123 ff.) nicht als baare Münze hinnehmen dürfen, d. h. wir müssen die Schärfe des Ausdruckes auf Rechnung der Unzufriedenheit mit sich selbst setzen, die Sache selbst hat zu gelten, weil er es eben sagt; daher ist der Selbstvorwurf mangelnder rücksichtsloser Energie ernst zu nehmen, zumal ihn ja die Handlung des Stückes bestätigt.

Ohne Anregung dazu in der Quelle bei Belleforest ist dies ja noch durch zwei vom Dichter eingeführte Momente dramatisch wirksam veranschaulicht worden, einerseits durch das nochmalige Erscheinen des Geistes (III, 4, 103), andrerseits durch die als wirksamer Gegensatz zu Hamlet eingeführte Gestalt des Laertes, der in blinder Rachewut den Tod seines Vaters ohne jede Bedenklichkeit, ohne jede Rücksicht rächen will.

Über die Bedenklichkeit Hamlets kann kein Zweifel sein, auch nicht darüber, daß die Schwierigkeit der Ausführung der Rache nicht allein in den Umständen liegt, sondern vielmehr in Hamlet selbst. Loening verkennt die Schwierigkeit, die in Hamlets Charakter selbst liegt, nicht, er geht aber weiter und leugnet den Willen die Rache auszuführen, und damit steht nicht nur die Quelle, sondern

auch der Wortlaut des Dramas in Widerspruch. Betrachten wir dies an einigen der wesentlichsten Punkte. Erinnern wir uns des heiligen Eifers, mit dem Hamlet das Stück im Stücke vorbereitet, um dadurch den König zu entlarven. Loening meint nun, es käme Hamlet dabei nicht darauf an, sich von der Wahrheit der Offenbarung des Geistes zu überzeugen, sondern lediglich darauf, dem König seine Schuld auf diese indirekte Weise vorzuhalten; letzteres liegt doch sonst gar nicht in Hamlets Absicht, im Gegenteil, er will doch den Verdacht des Königs, daß Hamlet ihn durchschaue, dadurch ableiten, daß er die Rolle eines Wahnsinnigen annimmt. Durch die Aufführung des Stückes lüftet er allerdings den Schleier, aber erst dadurch und nur in dem Falle, daß der König sich wirklich getroffen fühlt; tritt der Fall ein, dann tritt sein Verhältnis zum König überhaupt in ein neues Stadium. Vorerst will er aber in der Sache selbst klar sehen. Wörtlich sagt nun Hamlet vor der Veranstaltung der Aufführung und zwar im Selbstgespräche zu Ende des zweiten Aktes, wo er nicht die Absicht hat, andere über sich zu täuschen:

II, 2, 627. Der Teufel kann
Der Geist sein, den ich sah, und der hat Macht,
Gefällige Form zu heucheln, und vielleicht,
Bei meiner Schwachheit und Melancholie —
Da er stark wirkt auf solche Geistesart —
Täuscht er mich zum Verderben. Ich will Gründe,
Die sichrer sind. Das Schauspiel sei die Schlinge,
In die den König sein Gewissen bringe.

Ebenso sagt er, als er kurz vor der Veranstaltung des Schauspiels Horatio bittet, den König dabei scharf zu beobachten:

III, 2, 85. Wenn bei einer Rede
Nicht sein verhüllter Frevel kommt ans Licht,
So ists ein höll'scher Geist, den wir gesehn,
Und meine Einbildungen sind so schlimm
Wie Vulkans Werkstatt.

Das ist doch deutlich genug. Loening freilich meint, diese Bedenken, ob der Geist auch wirklich die Wahrheit gesprochen, kämen Hamlet erst hinterdrein, nachdem die Veranstaltung des Schauspiels bereits zwischen ihm und den Schauspielern abgemacht worden. Nun folgt aber dies Selbstgespräch unmittelbar auf die Unterredung mit den Schauspielern; über Hamlets Seelenvorgänge und geheimen Gedanken können wir doch erst im Monologe, nachdem er wieder allein ist, von ihm hören; um uns darüber und über die

geheime Ursache seiner Abmachung mit den Schauspielern zu unterrichten, konnte der Dichter doch nicht anders als warten, bis Hamlet wieder allein war. Der Plan taucht auf, als die Schauspieler erscheinen, und zwar, wie II, 2, 561 deutlich zeigt, verabredet er unter dem Eindrucke, den der erste Schauspieler durch seine Deklamation hervorruft, gleich die Aufführung der Ermordung des Gonzago, wozu er noch einige Zeilen beifügen will; er handelt also sofort durch Engagierung der Schauspieler, und sobald diese abgegangen, eröffnet er uns, warum er so gehandelt.

Loening meint aber, mit den angeführten Worten des Monologes wolle Hamlet sich nur in neue Hindernisse hineinreden, die sein Aufschieben oder Nichtausführen der Rache vor sich selbst rechtfertigen sollen, da er in Wirklichkeit von Anfang an nicht an der Wahrheit des vom Geiste Geoffenbarten zweifele. Daß Hamlet unter dem gewaltigen Eindrucke der Geistererscheinung augenblicklich nicht zweifelt, das ist wohl zu glauben. Doch daß ihm hinterher bei seiner Bedenklichkeit Zweifel aufsteigen, das ist doch ebenso glaubwürdig, und das sagt er in dem angeführten Monologe und sagt es Horatio an der genannten Stelle. Loening hingegen glaubt Hamlets Worten nicht, sondern vermutet eine andere Absicht für die Veranstaltung des Schauspieles. Unter Berufung auf Hamlets Worte in demselben Monologe:

II, 2, 616. Ich hab gehört, daß schuldige Geschöpfe,
Bei einem Schauspiel sitzend durch die Kunst
Der Bühne so getroffen worden sind
Im innersten Gemüth, daß sie sogleich
Zu ihren Missethaten sich bekannt . . .

folgert Loening erstens, daß Hamlet die Schuld des Königs nicht nur argwöhnt, sondern als sicher voraussetzt, zweitens, daß er hofft, der schuldige König werde sich so betroffen fühlen, daß er sich öffentlich als schuldig bekennen werde; dadurch hätte dann Hamlet leichtes Spiel, die Rache machte sich dann gewissermassen von selbst.

Dagegen ist einzuwenden, erstens, daß Hamlet, der seinen lächelnden Schurken-Onkel doch genau kennt, — den kaltberechnenden König, der noch zum Schlusse des Dramas, mit dem von ihm vergifteten Rapier zu Tode getroffen, lügt und sagt, er sei nur verwundet — ein solches öffentliches Eingeständnis nicht erwarten konnte; zweitens beweist der Wortlaut des Stückes, daß er es nicht erwartet, daß also die von Loening behauptete Absicht eine willkürliche, sinnwidrige Unterstellung ist.

In dem genannten Gespräch mit Horatio vor der Aufführung sagt nämlich Hamlet zu diesem:

III, 2, 891. Bemerk ihn [den König] recht,
Ich will an sein Gesicht mein Auge klammern,
Und wir vereinen unser Urtheil dann [after]
Zur Prüfung seines Aussehns.

Also, das heißt doch unzweifelhaft, daß nach der Aufführung Hamlet mit Horatio ihre Beobachtungen über etwaige Zeichen von Betroffenheit des Königs austauschen wollen; dieser Vorschlag wäre doch ganz überflüssig, wenn Hamlet ein öffentliches Geständnis des Königs erwartete. Ferner, in dem vorhin genannten Monologe nach dem Abgange der Schauspieler, sagt Hamlet: Stutzt er, so weiß ich meinen Weg (*If he but blench, I know my course)* d. h. wenn er nur mit den Augen zwinkert. Jedem Unbefangenen kann das nur bedeuten, daß Hamlets Zweck schon erreicht ist, wenn der König nur das leiseste Zeichen von Betroffenheit merken läßt.

Loening hingegen sucht den klaren Sinn des einfachen Wortlautes hinwegzudeuten (p. 119), er erklärt diesen vielmehr folgendermaßen, «und wenn er nur stutzt, so weiß ich meinen Weg, d. h. nicht: so weiß ich Bescheid, sondern: so weiß ich, was ich zu thun habe, so werde ich unter Benutzung der Situation ihn zum öffentlichen Bekenntnis zwingen und damit den erhofften Erfolg sichern.» Das steht nirgends im Stück und ist ganz unmöglich, denn die «Situation», die Hamlet benützen könnte, tritt ja gar nicht ein, wenn der König nur für die beiden Eingeweihten Hamlet und Horatio bemerkbar mit den Augen zwinkerte! Wenn der König sich nicht deutlicher verrät und niemand sonst etwas davon merkt, dann kann doch der Zweck nicht der von Loening behauptete sein, sondern wir müssen uns nach wie vor an das halten, was Hamlet uns selbst wirklich sagt.

Hamlet hat nun Gewißheit und will nun zur Rache schreiten. Seine Bedenklichkeit hält ihn aber zurück, den König bei der nächsten Gelegenheit, als er ihn betend antrifft, niederzustechen, nicht im Gebete, sondern in seinen Sünden soll er sterben; dazu bietet die gleich folgende Scene Gelegenheit, als Hamlet zur Unterredung mit seiner Mutter kommt, den König hinter der Tapete verborgen wähnt und rasch entschlossen zustößt und den unglücklichen Polonius trifft. Hier meint nun Loening, entgegen der gewöhnlichen Auffassung, entgegen dem Eindruck, den jeder Unbefangene von der Scene hat, daß Hamlet nicht den König zu treffen beabsichtigte. Weil die Königin

bei dieser Mordthat ausruft: Weh mir, was thatest du (Q1: *Hamlet, what hast thou done!* Q2, F1: *O me, what hast thou done*) meint Loening, Hamlet sei erst dadurch auf den Gedanken gekommen, daß der Getroffene der König sein könnte, deshalb antworte er: «Fürwahr, ich weiß nicht, ist es der König?» Nun, in der Regel faßt man dies anders auf, denn daß die Königin entsetzt aufschreit, wenn vor ihren Augen eine Mordthat begangen wird, ist doch natürlich. Ebenso, wenn Hamlet zu Polonius' Leiche sagt, als er seinen Irrthum wahrgenommen:

III, 4, 32ff. Elender, aufdringlicher Narr, fahrwohl,
Ich nahm dich für 'nen Höhern, nimm dein Los,
Zu großer Eifer, siehst du, ist gefährlich.

wird jeder Unbefangene die Worte *I took thee for thy better* (d. h. ich nahm dich für deinen Vorgesetzten, d. h. den König) so verstehen, daß, als er den tödlichen Stoß durch die Tapete führte, er den Verborgenen für den König gehalten, nicht erst nachdem die Königin den Schreckensschrei ausgestoßen; das gleiche Verb, zuerst im Präteritum, dann im Präsens läßt dies doch als Haupthandlung erscheinen; ich nahm dich, als ich zustieß, für den König, du nun, wo es sich herausstellt, daß du es bist, nimm dein Loos. Diese natürliche Auffassung wird durch die Thatsache bestätigt, daß König und Königin über die Absicht Hamlets nicht in Zweifel sind. Wenn der König (IV, 7, 3—5) zu Laertes sagt:

Da Ihr gehört, und zwar mit kund'gem Ohr,
Daß der, der Euren edlen Vater schlug,
Mich selbst bedroht

(im Originale: *Pursued my life,* d. h. mir nach dem Leben trachtete), worauf Laertes antwortet: Ja, es ist klar *(It well appears)*, so gilt diese Absicht Hamlets doch als eine ausgemachte Thatsache; es ist doch wohl anzunehmen, daß der König den Laertes durch die Augenzeugin des Mordes an Polonius, durch die Königin von dem Hergange unterrichten ließ. Gerade der König ist sonst sehr vorsichtig darin, seinen Argwohn, den er Hamlet gegenüber von Anfang an hegt, einzugestehn, da er mit solch einem Eingeständnis zugleich sein Schuldbewußtsein zu verraten befürchten muß. Als vorher die Königin ihm den Vorfall, die Tötung des Polonius mitteilt, sagt er sogleich:

IV, 1, 14. So wär es uns geschehn, wenn wir daselbst gestanden,

wobei er gewissermaßen sich korrigierend, da er ja auch vor der Königin seine schuldbewußte Besorgnis verheimlichen will, hinzufügt:

Seine Freiheit
Droht aller Welt, Euch selbst *(you yourself)*, uns, jedem andern.

Auch noch ein letztes Argument, das Loening für seine Annahme, daß Hamlet nicht den König hinter der Tapete treffen wollte, beibringt, nämlich, daß Hamlet in der Scene vorher den König beim Betversuch verlassen, ihn daher nicht sobald bei der Königin wiederfinden könnte, ist doch wohl nicht stichhaltig, weil darüber nichts gesagt ist, wieviel Minuten zwischen dieser vorhergehenden Scene und dem Auftreten Hamlet's in der folgenden verstrichen sind.

Dazu kommt noch folgende Erwägung: Hat der Dramatiker Shakespeare etwa auch sonst wichtige oder sogar entscheidende dramatische Vorgänge insgeheim anders gemeint, als sie dem Publikum erscheinen? hat er etwa, um ein paar Beispiele zu nennen, Sir John Falstaff nicht als wirklichen *miles gloriosus* gedacht, sondern insgeheim als weisen Erzieher, der den Prinzen Hal durch sein abschreckendes Beispiel auf die Wege der Tugend bringen will? oder war nicht etwa Desdemona doch etwas kokett und gab Othello berechtigten Grund zur Eifersucht? es ließen sich dafür doch einige Verse verwerten, bezw. ihr Sinn verdrehen,[1] obwohl man bisher nichts davon gemerkt hat, u. dergl. m. Der sogenannte gesunde Menschenverstand, und das heißt in diesem Falle das unvoreingenommene Auffassen dramatischer Vorgänge seitens des Publikums, hat doch wohl auch mitzusprechen, denn, wir müssen es immer wiederholen, für wen hat denn Shakespeare geschrieben? Und da mache man doch die Probe und halte bei einer Hamletaufführung im unvoreingenommenen Publikum Umfrage, wen denn Hamlet hinter der Tapete treffen wollte! Die Antwort wird nicht zu Gunsten Loenings ausfallen.

Nach alledem kann man aus dem Handlungsinhalt und klaren Wortlaut des Dramas keine Bestätigung für Loenings Annahme, Hamlet wolle überhaupt die Rache gar nicht ausführen, finden; auch aus dem auf die erwähnten Scenen Folgenden nicht, denn der ganze weitere Verlauf der Handlung ist ja durch die aus Versehen be-

---

[1]) Mit demselben Rechte könnte jemand auf den Gedanken kommen, die Schillersche Jungfrau von Orleans kokettiere eigentlich heimlich mit Lionel, und was sie uns über ihr Seelenleben mitteilt, sei eigentlich nicht, was sie im Innersten wirklich meine, u. dergl. m. Der thatsächliche, wörtliche Inhalt des Dramas straft solche und ähnliche Umdeutungen aber Lügen; über ihn, über die Fabel des Dichters kann kein vernünftiger Zweifel bestehen, wo nicht etwa eine heillose Textverderbnis oder Lücke in der Überlieferung vorliegt. Diskutierbar ist nur die Idee des Dichters, d. h. «die Art, wie er den Sinn seiner Fabel faßt.»

gangene Tötung des Polonius bedingt. Hamlets Racheversuch, zu dem er sich endlich aufgerafft, schlug fehl, und nicht nur, daß er dadurch in seiner Bedenklichkeit nur noch bestärkt werden muß, er ist vielmehr durch diesen verfehlten Versuch zugleich selbst ein Schuldiger geworden, was seine Lage und auch seine Gemütslage doppelt kompliziert; eh er von neuem zur Rache schreiten kann, häuft sich auf ihn Schuld auf Schuld, und dies macht ihn erst recht tragisch.

Es mag hier erwähnt werden, daß auch der Psychiater Laehr in seinem lehrreichen Buche über die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeares Dramen, Stuttgart, Paul Neff 1898, auf das ich noch weiter unten zu sprechen komme, die Absicht, daß Hamlet die Rache nicht ausführen wolle, psychologisch überzeugend widerlegt; er schließt mit den Worten: «daß jemand will und doch aus inneren Gründen nicht kann, ist für den, der solche Zustände nicht kennt, etwas so unglaubliches, daß es für unmöglich gehalten und eher der Wille verdächtigt wird.»

Das Tragische im Hamlet ist die innere Schwierigkeit, die in ihm selbst liegt, die Rache auszuführen; um diese aber zu begreifen, müssen wir uns strenge an das halten, was der Dichter uns selbst darüber sagt, und Annahmen, die damit in Widerspruch stehen, denen die deutlich ausgesprochene Fabel des Dichters direkt widerspricht, sind *a limine* abzuweisen. Daher schwebt die Loeningsche Theorie in der Luft, Loenings Hamlet ist nicht der Shakespeares.

Wenden wir uns nun zu einer anderen Seite der Hamletkritik, die den Handlungsinhalt des Dramas nicht auf den Kopf stellt, sondern dem eigentlichen Probleme, der Erklärung der Schwierigkeit, die in Hamlets Charakter liegt, und ferner den geschichtlichen Momenten, die Shakespeare zur Behandlung des Problemes angeregt haben könnten, nachgeht.

Viel Staub aufgewirbelt hat in den letzten Jahren der Türck-Kuno Fischersche Hamletstreit oder vielmehr die Behauptung Türcks, daß Kuno Fischer Türcks Erklärungen des Hamletcharakters — Hamlet, der geniale Mensch, der entgleiste Idealist u. dergl. m. — zuerst eingestandenermaßen gekannt und als neu und gut anerkannt, später aber, ohne seine Abhängigkeit von Türck zu nennen, sich den Anschein gegeben, als hätte er seine seither gegebene Erklärung selbst gefunden. Es ist eine schwere Zumutung, die zahlreichen Broschüren, in denen Türck seine Theorie und andrerseits seine Priorität Kuno Fischer gegenüber darlegt, mit ungeschwächter

Aufmerksamkeit zu lesen, noch schwerer, darüber kurz zu berichten. A. Döring, der inzwischen selbst ein (weiter unten zu besprechendes) Buch über Hamlet veröffentlicht hat, hat den Türck-Kuno Fischerschen Hamletstreit in der Zeitschrift «Kritik» (29. Mai 1897) erörtert, und das sachliche Ergebnis ist, abgesehen von dem Persönlichen, bei dem ich hier nicht verweilen will, die Eröffnung, daß eigentlich die Hauptsache der Türckschen Erklärung, die sich Kuno Fischer widerrechtlich angeeignet haben soll, auf eine im Jahre 1865 erschienene Schrift A. Dörings zurückgehe, mit der Döring jetzt zwar selbst nicht mehr in allem einverstanden ist, die aber doch Döring zu dem Schlusse kommen läßt: «In Wirklichkeit haben beide Recht und beide Unrecht .... Und daneben stehe ich als *tertius*, aber nicht als *tertius gaudens.*»

Da ist denn vor allem zu betonen, daß es in vielen Punkten der Erklärung einer Dichtung, selbst für den Gewissenhaftesten sehr mißlich ist, die Priorität zu beweisen, insbesondere wenn es sich um Punkte handelt, die einem eigentlich selbstverständlich erscheinen. So wie die lebenden Menschen, mit denen wir verkehren, wird auch die Darstellung derselben in der Kunst die mannigfaltigsten Gedanken in uns anregen, die wir nicht immer gleich uns gedrungen fühlen zu Papier zu bringen. Hören wir oder lesen wir dann von einem andern etwas darüber, fühlen wir uns auch nicht verpflichtet, uns gleich zustimmend oder ablehnend darüber zu äußern; stimmt das Gehörte oder Gelesene mit unseren eigenen Eindrücken überein, so werden wir je nach der Bedeutsamkeit des Punktes uns gerne daran erinnern oder die Übereinstimmung als selbstverständlich vielleicht gar nicht weiter beachten; stimmt es nicht überein, werden wir ebenfalls uns nur je nach der Bedeutsamkeit gedrungen fühlen, uns dagegen zu äußern oder aber das uns widersinnig Erscheinende einfach unbeachtet lassen. Tritt die Frage an uns so direkt heran, daß wir uns zu äußern gedrungen fühlen, werden wir uns nicht scheuen, Anschauungen, die uns lange selbstverständlich schienen, auszusprechen, bloß aus Besorgnis, es könnte dergleichen schon früher einmal ausgesprochen worden sein, zumal, wenn dieses frühere Aussprechen so wirkungslos geblieben ist, daß es spätere irrige Äußerungen nicht verhindert hat.

Im «Deutschen Wochenblatt» vom 28. Mai 1895 habe ich z. B. bei Besprechung des Loeningschen Buches es für notwendig gefunden, den mir selbstverständlichen Einwand zu betonen, daß die **Fabel der** Quelle doch maßgebend für die Absicht des Dichters

gewesen sei, und Kuno Fischer hat sein neues Buch über Hamlet, dessen Vorrede vom 23. April 1896 datiert ist, wesentlich auf diesen Gesichtspunkt aufgebaut[1]). Sollte Kuno Fischers treffliches Buch vom Jahre 1896 nun als Plagiat angesehen werden, weil ein Jahr früher in einem Aufsatze, den Kuno Fischer höchst wahrscheinlich nie gelesen, derselbe selbstverständliche Einwand gegen Loening erhoben worden ist?

Wenn es bei einem so einfachen Gedanken wie dem Hinweis auf die Thatsache der Fabel (den aber doch so viele neuere Kritiker übersehen haben) schon ungereimt wäre, eine Priorität geltend zu machen, wie viel ungereimter ist dies bei einzelnen Gedanken, die sich in ausführlichen psychologischen Analysen eines Charakters finden, in denen eben der eine Erklärer diesen Punkt, der andere jenen ausführlicher in Worte kleidet, ohne dabei jeden Gedanken nach allen Richtungen hin breit auszuspinnen! Alles, was wir in so einem Falle sagen, ist doch nur ein Teil der Vorstellungen, die uns beherrschen, und die Formel, in die wir, wenn wir es nötig finden, unsere Vorstellungen zusammenfassen, kann doch nimmermehr diese Vorstellungen selbst erschöpfen. Wenn Türck z. B. in einer seiner Hamletschriften (es ist seine Leipziger Dissertation vom Jahre 1890, S. 84) sagt: «Wollen wir eine kurze Formel für den Inhalt der Hamlettragödie haben, so können wir sagen: Es ist darin der bedeutsamste Vorgang des menschlichen Seelenlebens geschildert, das Eintreten der Erkenntnis von der Transcendenz des wahrhaft Realen», so mag man über das Zutreffende einer solchen Formulierung wie immer denken, jedenfalls ist durch sie die Hamlettragödie nicht sonderlich erleuchtet.

Ich glaube vielmehr, wir müssen an zwei Grundsätzen festhalten, erstens dem, daß alle Erklärungen *a limine* abzuweisen sind, die mit der Fabel und zwar der Fabel der Quelle und der daraus konzipierten Fabel des Dichters im Widerspruche stehen: so ist Loenings Erklärung — nicht seine vielen brauchbaren Einzelheiten — in ihrem Grundgedanken abzuweisen. Der andere Grundsatz aber ist der, daß die Idee des Dichters nie und nirgends erschöpfend in Worte oder gar Formeln gebracht werden kann, daß viel-

---

[1]) Und zwar mit teilweise wörtlicher Übereinstimmung. D. Wbl. a. a. o. O. 156: Die Fabel ließ er in ihren Grundzügen stets unverändert. Kuno Fischer, p. 54/5: Was zu der tragischen Geschichte vom Prinzen Hamlet, diesem Thema der Shakespearetragödie, als einer ihrer allerwesentlichsten Grundzüge gehört, das muß auch in der Fabel dieser Tragödie ausgedrückt sein.

mehr mannigfaltige Erörterungen der dichterischen Idee, bezw. des Hamletcharakters neben einander richtig sein können, ohne sich gegenseitig auszuschließen, so lange sie nämlich nicht im Widerspruche mit der Fabel des Dichters stehen.

Dieser grundsätzliche Standpunkt, den die einen als selbstverständlich und gar nicht erst der Betonung bedürftig ansehen, die meisten anderen immer wieder übersehen, die dritten aber, insbesondere die siegesgewissen Vertreter neuer Hypothesen, durchaus nicht zugeben werden, sei hier etwas näher erörtert.

Die Darstellung eines dramatischen Charakters ist die Darstellung einer menschlichen Individualität, und diese ist ein Unendliches und zwar ein unendlich Variierbares. Je nach der Vorgeschichte, den früheren und gegenwärtigen Einwirkungen von außen, kann eine und dieselbe Individualität sich verschieden bethätigen; unzählige, dem Individuum selbst wie dem Beobachter unbekannte entwicklungsfähige Keime liegen in derselben, und darin liegt das Rätsel der menschlichen Seele für den Beurteiler. Wir können dies sehen, wenn wir beobachten, in welcher Weise etwa zwei oder drei Personen über eine ihnen wohlbekannte und liebe vierte Persönlichkeit sich unterhalten; wie mannigfaltig und selbst widerspruchsvoll werden die Charakterisierungen dieser Persönlichkeit oft ausfallen, wohlgemerkt selbst dann, wenn alle über die Trefflichkeit des gemeinsamen Freundes einig sind und nur jeder in seiner Art diese Trefflichkeit definieren will. Wie schwierig, wie verwickelt ist das Urteil, das man über sich selbst sich bildet, obwohl man sich selbst ja am besten kennen sollte! Daher schon das altgriechische Mahnwort: Kenne dich selbst! eine Forderung, die, wenn sie überhaupt je ganz erfüllbar wäre, d. h. ein abgeschlossenes, unwandelbares Resultat ergeben und in eine alle befriedigende Formel gefaßt werden könnte, ihre ewige Bedeutung verlöre. So wie das wirkliche lebende Individuum, so ist aber auch das künstlerisch dargestellte Individuum eine Unendlichkeit, Undefinierbarkeit, und nur derjenige Künstler schafft wahre, überzeugende Gestalten, dem es gelingt, uns anstatt lebloser Abstraktionen lebenswahre Gestalten vorzuführen, deren Individualität wir nicht mit einer fertigen Formel endgültig charakterisieren können, deren Darlebung durch einen befähigten Schauspieler uns die unendliche Variierbarkeit und Unfaßbarkeit wiederspiegelt, die wir an uns selbst und an unsern Mitmenschen erfahren haben. Das Überzeugende derselben empfinden wir in ihrer Wirkung auf uns, und diese Wirkung wird um so mächtiger

sein, je unmittelbarer die zahllosen, kaum ausgesprochenen oder angedeuteten seelischen Züge ähnliche Saiten unseres eigenen Seelenlebens berühren, über deren Vorhandensein wir uns vielleicht im einzelnen auch gar nicht klar sind. Jede menschliche Individualität ist in gewisser Hinsicht ein ungelöstes und unlösbares Rätsel, sich und andern, und daher muß auch jede künstlerische Gestaltung einer solchen Individualität solche Rätselhaftigkeit wiederspiegeln. So sind Othello, Lear, Coriolan etc. etc., so sind Schillers Wallenstein und Jungfrau von Orleans u. a. m. Rätsel, sich selbst, sowie dem betrachtenden Publikum, und je reichhaltiger und mannigfaltiger diese einzelnen Individualitäten vom Künstler veranschaulicht werden, desto mannigfaltiger werden dieselben den Betrachter im Innersten berühren, ihn anregen, dieses oder jenes Motiv weiter zu verfolgen, kurz, der Kritik Anlaß geben zur Erörterung des betreffenden Charakters bezw. Rätsels.

Sowie eine menschliche Individualität nicht auf jeden, mit dem sie in Verkehr tritt, denselben Eindruck macht, so wird auch ein Kunstwerk nicht jedem dasselbe sagen können; es wird der Eindruck auch von der Prädisponiertheit des Betrachters abhängen und daher notwendig subjektiv sein: es wird diesem der eine Zug, jenem der andere besonders wichtig, besonders überzeugend, und besonders charakteristisch erscheinen; ja, es wird die Subjektivität in der Auffassung sich sogar bei einzelnen Ausdrücken geltend machen, da ja jeder Ausdruck durch Worte immer nur ein höchst unzulänglicher Ausdruck dessen ist, was man wirklich zu sagen beabsichtigt, sobald es sich um Äußerungen des Seelenlebens handelt. Daher giebt ja auch die beste Übersetzung nur selten einen völlig befriedigenden Ersatz des Originals.

Mit Notwendigkeit ist daher das durch Worte Ausgedrückte vielfach mehrdeutig und kann von verschiedenen Personen verschieden verstanden werden, indem der eine mehr dies, der andere mehr jenes heraushören wird; es handelt sich da eben nicht um mathematisch feststehende Werte wie in einem Rechenexempel wie $2 \times 2 = 4$ oder $6 : 3 = 2$[1]).

Wenn nun Shakespeares Hamlet vielleicht mehr als irgend eine dramatische Gestalt in dieser Hinsicht anregend gewesen ist, wenn die Mannigfaltigkeit seelischer Motive, die im Betrachter verwandte

---

[1]) Einige Sätze entnehme ich hier fast wörtlich meiner Besprechung des Loeningschen Buches im Deutschen Wochenblatt, Bd. 8, No. 13.

Saiten berühren und zum Weiterspinnen und Variieren derselben in der Phantasie anregen, Hamlet besonders eigen ist, so liegt darin einerseits das Geheimnis seiner mächtigen dramatischen Wirkung, andrerseits die Erklärung für die mannigfaltigen Erörterungen des Hamletcharakters.

Dazu kommt noch eine Erwägung, die die Geschichte der müßigen Shakespeare-Bacon-Kontroverse nahelegt. Würde sich heute jemand bemüßigt sehen, ein dickes Buch z. B. über Othello und Desdemona mit einem neuen Erklärungsversuch der Charaktere zu schreiben, und würde darauf ein zweiter Schriftsteller dagegen auftreten, ein dritter dem ersten sekundieren, nicht ohne dabei eine neue eigene «Lösung des Problems» vorzubringen, so könnten wir uns alsbald auf eine Hochflut von Othello-Litteratur gefaßt machen. Es sind ja freilich nicht alle Charaktere so komplizierte Probleme wie der Hamlets[1]; aber Probleme sind sie alle, wenn sie wirkliche Charaktere sind.

Ganz, d. h. erschöpfend und abschließend wird und kann man, wie gesagt, keine Individualität und daher auch keine wahre künstlerisch dargestellte Individualität erklären, und das Gefühl, daß man nicht zu Ende kommt mit den mannigfaltigen Erklärungsversuchen, daß der Shakespearesche Hamlet in keiner derselben gleichsam mathematisch ohne Rest aufgeht, dies darf nicht zu der irrigen Ansicht verleiten, als ob diese Rätselhaftigkeit nur dem Hamletcharakter eigen wäre, während sie ja doch jedem künstlerisch dargestellten Charakter, sowie jeder menschlichen Individualität mehr oder weniger anhaftet.

---

[1]) Auch sei hier wieder daran erinnert, daß Shakespeare seine Dramen niemals — auch selbst Hamlet nicht — so durchgefeilt hat, wie wir dies bei andern, älteren und neueren Dramatikern, oder selbst bei seinen *Poems* annehmen können. Beachtenswert ist ferner auch das Wenige, was Brandl in seiner kurzen Einleitung zu seiner Ausgabe des Schlegel-Tieckschen Shakespeares (S. 123) über die Charaktergestaltung Hamlet's sagt: der Hamlet der Quelle und der aus der englischen Renaissance erwachsene Hamlettypus sind ursprünglich heterogene Typen, geradeso wie die Römer, Griechen, Italiener Shakespeares und die seiner Quellen; diese sind daher notwendig voller innerer Widersprüche, so wie die Elisabethanischen Renaissancemenschen selbst, sowie auch z. B. Sidney oder Spenser selbst eben so sehr wie ihre Gestalten. Die Elisabethanische Vorstellungswelt steht unter so vielseitigen Anregungen, ist innerlich so widerspruchsvoll und uneinheitlich, wie wohl kaum eine andere im Entwicklungsgange der englischen Litteratur; es ist dies daher, so gesund englisch sie auch ist, wohl die unenglischste Periode. Erst mit Milton kommt das spezifische Engländertum wieder ganz zum Durchbruch und bleibt als das Dauernde im Wechsel trotz Dryden und Pope, trotz Coleridge, Byron, Præraphaeliten, Swinburne etc. etc. bis heute.

Eine der besten Analysen des Hamletdramas und Hamletcharakters, überhaupt eines der besten Bücher über Hamlet scheint mir das schon erwähnte Buch von Kuno Fischer zu sein[1]). Klar, sachlich und objektiv legt es das Thatsächliche, das was uns der Dichter in seinem Drama sagt, dar und weist die mannigfachen Irrgänge der Hamletkritik zurück. In dieser verständigen und gemeinverständlichen, ungekünstelten Darstellung scheint mir das Hauptverdienst des Buches zu liegen. Kennern des Hamletdramas, die nicht die Sucht haben, eigene Einfälle in das Drama hinein zu interpretieren, sondern dasselbe objektiv zu betrachten gewohnt sind, will Kuno Fischer wohl auch nichts Neues sagen. Es schiene mir daher auch verfehlt, den Wert des Buches darin zu suchen, daß damit endlich — oder vielmehr wieder einmal — das Hamleträtsel gelöst sei. Er scheint mir vielmehr darin zu liegen, daß einerseits das die Dichtung umwuchernde Unkraut beseitigt und der Grundgedanke, wie ihn schon Goethe ausgesprochen, schärfer und erschöpfender klar gelegt wird. Denn wenn wir nach der Idee des Dramas fragen oder, um mit ten Brink zu sprechen, nach der Art, wie der Dichter den Sinn seiner Fabel faßt, so scheint mir, daß wir nach wie vor zu der Goetheschen Auffassung zurückkehren müssen, daß es Hamlet an Thatkraft, an sinnlicher Heldenstärke fehle, daß eine große That auf eine Seele gelegt sei, die derselben nicht gewachsen sei, obwohl Kuno Fischer diese Auffassung eingehender begründet, berichtigt und ergänzt, wobei er für «Thatkraft» mit Recht «Thatenlust» setzt. Die spätere Äußerung Goethes (in den Gesprächen mit Eckermann), daß das Stück nach wie vor als ein düsteres Problem auf der Seele laste, scheint mir meist mißverstanden zu werden, als ob dies bloß beim Hamlet gälte, als ob Hamlet allein von allen dramatischen Gestalten in gewisser Hinsicht ein Problem bliebe.

Ist denn die Lebensaufgabe jedes ernsten Menschen, der nicht gedankenlos in den Tag hinein lebt, nicht auch ein Problem und, je nach der Bitterkeit der Lebenserfahrungen und den widerstrebenden Neigungen, mitunter auch ein düsteres Problem, das auf der Seele lastet, sowohl für den betreffenden Menschen selbst, als auch für seinen teilnehmenden Beobachter? Kommen wir mit der Lösung dieses Problems etwa je zu Ende, lösen wir das Rätsel unseres Daseins, insonderheit die tausende leidvoller Widersprüche des Sollens, Wollens und Könnens bei Erfüllung einer schweren Lebensaufgabe,

[1]) Shakespeares Hamlet. Von Kuno Fischer, Heidelberg, o. J. (1896).

nachdem unser jugendlicher Idealismus Schiffbruch gelitten, und ehe wir uns zu jener höheren Freiheit emporgerungen, die uns die Zuversicht giebt, daß wir stärker als unser Schicksal sein können?

Dieser rastlose Kampf mit uns selbst, mit all dem Menschlichen, das uns anhaftet, dieses Interesse an dem Kampfe des Menschen mit dem Schicksal ist es, das uns auch die dichterische Gestaltung solcher Seelenkämpfe so interessant macht; und je mehr unsere seelische Erfahrung an uns und andern entwickelt ist, um so mehr werden wir nicht müde werden, uns diese Probleme zurecht zu legen, um so mehr werden wir der psychologischen Analyse dichterischer Gestalten nachgehn. Ob wir unsere Eindrücke alle zu Papier bringen, ja ob wir sie gleich drucken lassen sollen, das ist freilich eine andere Frage. So erfreulich es auch ist, wenn die Wirkung der Kunst auf das Publikum sich in so unermüdlicher, ewig neu angeregter psychologischer Analyse der dargestellten Charaktere äußert, so muß doch erinnert werden, daß all diese Äußerungen notwendig subjektiv sein müssen, weil sie von der individuellen Lebenserfahrung des Beobachtenden abhängen, subjektiv gleichermaßen bei Gelehrten und Ungelehrten. Jedenfalls scheint mir diese subjektive psychologische Analyse nicht spezielle Aufgabe der Philologie zu sein.

Es ist auch nicht Aufgabe der Kunstgeschichte, uns all die Eindrücke, die ein Werk der bildenden Künste erwecken kann, zu erörtern. Der Gesichtsausdruck der Sixtina wird Verschiedenen Verschiedenes sagen, sowie es mehrfache und mit einander wohl vereinbare psychologische Analysen einer dichterischen Gestalt geben kann.

Die Philologie hat den Weg dazu frei zu machen, d. h. einerseits den Schutt müßiger Spekulationen, der sich um die Dichtwerke angesammelt, wegzuräumen, das was der Dichter uns wirklich sagt, sauber klarzulegen, und andrerseits aus ihrer geschichtlichen Betrachtungsweise der Probleme in des Dichters gesamter Wirksamkeit und ihrer Zusammenhänge mit seiner Zeit Materialien zu ihrem Verständnisse zu liefern.

Allerdings ist die Gestalt des Hamlet und sein Verhältnis zur Racheaufgabe ein großes Problem. Und hier kommen wir zu der Frage, was Shakespeare wohl veranlaßt haben mag, dies Problem, das schon die ungeschickte Erzählung der Quelle anregte, auszugestalten. Mit Recht hat man nach historischen Anregungen aus des Dichters Zeit und persönlichem Bekanntenkreise geforscht. So soll die Ermordung des Vaters Jakobs I. die Anregung zur Abfassung des Hamlet gegeben haben, ferner hat Hermann Conrad (ursprüngl.

«Hermann Isaac») in seinem Buche: Shakespeares Selbstbekenntnisse, Hamlet und sein Urbild[1]) dieselbe in den Schicksalen der Familie Essex erkennen wollen, und A. Döring[2]) hat William Herbert Earl of Pembroke, den Tyler mit dem schönen Freund in den Sonetten identifiziert, als Vorlage für Hamlet erweisen wollen. Bei Conrad ist es die ähnliche Familiengeschichte der Essex, der Tod bezw. die vermutete Vergiftung des Vaters und die Heirat der Witwe mit dem vermuteten, doch nur recht schwach vermuteten Anstifter des vermuteten Mordes, Leicester. Bei Döring ist es noch viel weniger als diese unleugbare geschichtliche Ähnlichkeit der Handlung; es ist nur die Vermutung, daß die abweichende Angabe des Lebensalters Hamlets in der ersten und zweiten Quartausgabe einer Absicht des Dichters zuzuschreiben sei: und zwar soll Shakespeare absichtlich später, nachdem sein Verhältnis zu Pembroke erkaltet war, den Dänenprinzen um 11 Jahre älter gemacht haben, um die persönliche Deutung zu vermeiden. Abgesehen davon enthält dann das Döringsche Buch in seinem Hauptteile eine eingehende Analyse des Dramas, die mancher, der für solche Prosaauflösungen Geschmack hat, mit Vorteil lesen wird. Seine Analyse des Hamletcharakters soll, wie schon früher erwähnt, die eigentliche Grundlage für Türck und so mittelbar für Kuno Fischer gewesen sein; ich möchte dazu nur noch folgende Worte Dörings aus seinem Vorworte hinzufügen: «Ich bemerke nur noch, daß ich nicht glaube, in dieser Schrift die ganze Fülle der Gedanken und Beziehungen, die sich an diese tiefsinnige Dichtung knüpfen, erschöpfend zum Ausdruck gebracht zu haben.»

Es ist gewiß erfreulich, daß in den Büchern von Kuno Fischer und von Döring die Gestalt Hamlets in so verständiger Weise — wenn man freilich auch besonders den Auffassungen Dörings oft nicht zustimmen kann — analysiert wird, daß diejenigen, die mit unvoreingenommener und empfänglicher Phantasie die Dichtung auf sich wirken zu lassen gewohnt sind, in diesen Analysen, Motivierungen und Erläuterungen ansprechende Formulierungen ihrer Vorstellungen finden können. Erschöpfend werden dieselben nicht sein, wollen es auch gar nicht sein, und ob sie überhaupt nötig sind, hängt von der Subjektivität des Einzelnen ab; dankenswert sind sie jedenfalls als Abwehr gegen die sich immer wieder hervorwagende After-

---

[1]) Stuttgart, J. B. Metzlerscher Verlag 1897.

[2]) Hamlet. Ein neuer Versuch zur ästhetischen Erklärung der Tragödie. Berlin, R. Gaertners Verlagsbuchhandlung, Hermann Heyfelder, 1898.

kritik, der gegenüber der harmlose Laie leicht kopfscheu wird. Und wie ein vernünftiges Gespräch über einen wohlbekannten Gegenstand uns denselben oft noch werter und zum sicheren Besitztum macht, so wird auch die Lektüre einer verständigen Besprechung des Hamletdramas seinen Nutzen haben. Nur glaube man doch ja nicht, dass man damit die Sache abgethan habe, oder daß man darin wieder eine neue und natürlich wieder endgiltige Lösung des Hamleträtsels habe![1]) Auch das oben genannte hübsche Buch des Psychiaters Laehr, über die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeares Dramen, enthält in seiner fachmännischen, klaren Erörterung des Hamletcharakters etc. nichts, was der im Beobachten von menschlichen Individualitäten geübte Laie nicht längst selbst gefunden haben

---

[1]) Inzwischen ist wieder ein Schriftchen, «Zur Lösung des Hamlet-Problems» von Dr. Erwin Heuse, Sanitätsrat in Elberfeld, Elberfeld 1898, erschienen. Die darin versuchte «Lösung» findet nun zunächst: «die Schwierigkeit liegt darin, daß in diesem Drama kaum eine einzige Figur vorkommt, welche für die Bühne oder für das Leben typisch wäre.» In einer danach vorgenommenen, von Willkürlichkeiten nicht freien Charakteristik der einzelnen Personen widerspricht zwar die gegebene Charakteristik des Polonius, des Rosenkranz und Güldenstern der oben aufgestellten Behauptung; jedoch auch was die komplizierteren Charaktere wie die Königin, den König, Ophelia und vollends Hamlet anlangt, wäre doch erst genauer zu erörtern, in welchem Sinne der Verfasser das Wort «typisch» gebraucht wissen will. Daß die Schwierigkeit und zugleich das Interesse des Dramas wesentlich auf den komplizierteren Charakteren beruht, ist ja nichts Neues, und Dr. Heuse hat m. E. durch obige Worte seine Studie selbst zu niedrig gehängt. Denn, worauf es ihm wohl hauptsächlich ankommt, das ist der ansprechende Gedanke, daß dem feingebildeten Kulturmenschen Hamlet die Ausführung eines Mordes von Angesicht zu Angesicht wider die Natur geht, daß hingegen bei der Tötung des Polonius durch die Tapete «durch das Dazwischentreten des Vorhangs die Ausführung der That eine wesentlich andere wird, wie bei früheren Gelegenheiten», bei denen «Hamlets Zögern lediglich auf seinem unbewußten Abscheu, den König abzuthun, mit all den grauenvollen Nebenumständen, welche eine solche Exekution begleiten, beruhe». Nun, ich nenne das einen ansprechenden Gedanken, weil es mir durchaus möglich erscheint, daß die Thatsache, daß Hamlet den hinter der Tapete Verborgenen nicht sieht, ihm die kühne That erleichtert; es steht jedem sinnigen Leser oder Zuschauer frei, sich Hamlets Seelenzustand in jedem einzelnen Momente so weit auszumalen, als es nicht im Widerspruche mit dem Wortlaute des Shakespeareschen Stückes steht. Sollte Shakespeare aber auf die Vorstellung, daß Hamlet aus ästhetischem Abscheu vor direktem Morde mit der Ausführung zögere, den Angelpunkt des Dramas gegründet haben, so glaube ich, daß er dies nach seiner sonstigen Gepflogenheit selbst deutlicher zu verstehen gegeben hätte. Die Situation, in der Hamlet den König im Gebete trifft, unterscheidet sich von derjenigen, in welcher er ihn als unbefugten Lauscher hinter der Tapete vermutet, doch nicht ausschließlich durch das «Dazwischentreten des Vorhanges»; wenn es sich bloß darum

dürfte[1]); gleichwohl ist es wohlthuend und beruhigend, wenn ein Fachmann mit der Autorität seiner spezialistischen Fachkenntnis den Wust einschlägiger Spezialistenversuche sanft bei Seite schiebt und die Bahn zum Objekte selbst wieder frei legt.

Doch kehren wir zurück zu Dörings und zu Conrads Annahmen historischer Personen als der Urbilder zum Hamlet. So nahe liegend gewiß die Parallelen mit Jakob I., mit den Schicksalen der Essex-Familie und meinethalben sogar mit Pembroke — obwohl dafür doch gar wenig Positives beizubringen ist — sind, so muß doch bemerkt werden, daß, selbst wenn eine dieser Parallelen als wahrscheinliche Anregung zur Gestaltung des Hamletcharakters zu erweisen wäre, dies doch nur von untergeordneter Bedeutung sein könnte. Conrad, der Essex, Döring, der Pembroke als das Urbild Hamlets ansieht,

---

gehandelt hätte, so hätte Hamlet sich die Gelegenheit dazu leicht auf irgend eine andere Weise verschaffen können. Besonders ästhetisch zartfühlend benimmt Hamlet sich ja auch bei der Tötung des Polonius oder richtiger nach derselben nicht *(I'll lug the guts into the neighbour room!)*. Wenn es auch als ein Zeichen unseres deutschen Bildungslebens erfreulich ist, daß, wie in vorliegendem Falle, ein gebildeter Nichtfachmann seine Gedanken über Hamlet bei irgend einer geeigneten Gelegenheit einem größeren Kreise vorträgt — die Studie ist als Vortrag in der Aula des Realgymnasiums zu Elberfeld am 26. Februar 1897 gehalten worden — so wäre es im Interesse des Verfassers vielleicht wünschenswerter gewesen, die Hauptsache litterarisch anders zu veröffentlichen, etwa in einer kurzen Notiz im Shakespeare-Jahrbuche oder dergl.; derartiges würde auf solchem Wege wohl eher der Beachtung seitens der Interessenten sicher sein, weil nun eben einmal die Hamletlitteratur schon ins Unübersehbare angeschwollen ist.

[1]) Was Hamlets angenommenen Wahnsinn anlangt, über den schon die Quelle jeden Zweifel ausschließt, so möchte ich hier nur hervorheben, daß eine konsequente Durchführung der angenommenen Rolle psychologisch gar nicht denkbar ist. Erstens ist er durch seine Naturanlage infolge der auf ihn einstürmenden seelischen Erregungen schon an sich in einer so anormalen Gemütsverfassung, daß er einerseits dem wirklichen Wahnsinn zuweilen nicht mehr ferne ist und andrerseits zur Deckung und Verheimlichung seiner wahren Sinnesart die angenommene Wahnsinnsrolle als sicherstes Mittel ergreifen mag. Zweitens ist diese anormale Gemütsverfassung ein natürliches, notwendiges Hindernis, die angenommene Rolle konsequent durchzuführen, da er ja der Rolle innerlich nicht ferne steht und der natürliche Affekt unwillkürlich zuweilen durchbrechen muß. Drittens aber kann man auch eine solche Rolle nicht ungestraft spielen, und die Gemütsverfassung, in die man sich dabei hineinarbeitet, muß notwendig die wirkliche Seelenstimmung beeinflussen und das Individuum mit sich fortreißen; wir wissen dies doch von den erprobtesten berufsmäßigen Schauspielern. Die wirkliche Gemütsverfassung und die angenommene Rolle beeinflussen sich gegenseitig. Aus diesen Thatsachen erklärt sich die scheinbare Rätselhaftigkeit in manchen Äußerungen und Handlungen Hamlets zur Genüge. Diese mag sich also jeder denkende Leser nach dieser oder jener Seite hin selbst zurechtlegen.

suchen einzelne Charakterzüge, die sie in Shakespeares Hamlet finden, auch im Charakter der genannten geschichtlichen Personen nachzuweisen. Ob sie damit kritische Köpfe überzeugen werden, scheint mir sehr fraglich; denn trotz all ihrer archivalischen Illustrationen ist uns der Charakter Hamlets — dessen Erklärung uns ja vor allem interessiert — an sich viel durchsichtiger, als der der genannten geschichtlichen Personen. Über die Charaktere von Essex und Pembroke wissen wir viel zu wenig, und die angeblichen Anklänge an den Hamletcharakter sind so auf der Oberfläche, daß man wohl gerade so gut eine Anzahl anderer Zeitgenossen als Urbilder des Hamlet in Anspruch nehmen könnte.

Ich glaube, es ist nicht nötig, die Conradsche «Hypothese» besonders zu «widerlegen», denn er selbst müsste sie erst als wirklich diskutierbare Hypothese erweisen; so wie sie ist, ist sie eben nichts als ein Einfall. Der Hinweis, daß die Schicksale der Essexfamilie einige Ähnlichkeit mit der Vorgeschichte der Shakespeareschen Hamletfabel haben, das ist ja ganz ansprechend, genügt aber doch nicht für die Aufstellung einer Hypothese; denn um die Ähnlichkeit wirklich herzustellen, muß Conrad in die spärlichen Notizen über die historische Essexfamilie die fehlenden Glieder erst aus der Hamletfabel hineinkonstruieren. Irgend einen näheren Zusammenhang der Essexfamiliengeschichte mit Shakespeare, ja auch nur irgend eine mehr als oberflächliche Ähnlichkeit mit der Hamletfabel kann Conrad uns nicht aufzeigen. Seinem ihm offenbar liebgewordenen Einfall zu Liebe dichtet er das Fehlende eben hinzu und vervollständigt damit seine Parallele, und zwar mit einer Kindlichkeit, die sich mit den allgemeinsten Übereinstimmungen oder auch mit einiger Abwesenheit direkt bezeugter Unähnlichkeiten zufrieden giebt, während andere Unähnlichkeiten einfach ignoriert werden. So stellt er den alten Hamlet und den alten Essex in Parallele, indem er von beiden einige ihnen nachgerühmte schöne Eigenschaften allgemeinster Art beibringt und dann wörtlich fortfährt: «Der Wunsch, uns von der Erscheinung des alten Hamlet eine Vorstellung zu machen, könnte kaum besser befriedigt werden, als durch den Anblick der straffen Haltung, des männlich schönen Kopfes mit dem ernsten und freundlichen Auge, wie sie das authentische Porträt des Walter Essex zeigt.» Das ist ja alles ganz schön, jedoch auf wie viele andere Porträts würde dieser Vergleich nicht ebenso gut passen? Was Conrad aber bei einer nüchternen Prüfung seines ihm liebgewordenen Einfalls hätte in den Sinn kommen sollen, ist die Erwägung, daß nicht die an

sich nicht seltene Fabel der Heirat einer Witwe mit dem Mörder ihres ersten Gatten als Anregung von Wichtigkeit wäre, sondern vielmehr die unmittelbare Anschauung[1]) einer solchen Begebenheit und ihrer Folgezustände. Nun aber ist der alte Essex schon 1576 gestorben, zu einer Zeit, als Shakespeare selbst noch ein Kind und in Stratford war, und als der junge Essex, wie Conrad selbst angiebt, noch nicht ganz neun Jahre zählte. Lady Essex, die spätere Lady Leicester, verlor diesen ihren zweiten Gatten schon im September 1588 und heiratete schon im Juli 1589 dessen Stallmeister. Wenn also wirklich eine Ähnlichkeit zwischen Lady Leicester und der Mutter Hamlets Shakespeares Phantasie angeregt hätte, sollte man eher an diese dritte Heirat, die keinerlei Parallele mit der Fabel der Heirat zwischen einer Witwe mit dem Mörder ihres ersten Gatten, des Vaters ihres Sohnes bietet, denken. Gewiß ist es möglich, daß Shakespeare den jungen Essex persönlich näher gekannt habe — wir haben nur leider nicht den geringsten positiven Anhaltspunkt dafür; — gewiß ist es ferner möglich, daß er Leicester gekannt habe,

---

[1]) Obwohl nicht direkt hierher gehörig, möchte ich bei dieser Gelegenheit auf einen kürzlich beigebrachten Beleg für die Auffassung, daß Shakespeare (wie Goethe) in der Regel von unmittelbarer Anschauung, bezw. von Bildern ausging, hinweisen.

Thomas Tyler hat in der Academy vom 25. Juni 1898, No. 1364, S. 693 f. Shakespeares Bekanntschaft mit Platos Staat, von dem 1600 eine französische Übersetzung erschien, wahrscheinlich gemacht, indem er den dort zu Anfange des 7. Buches enthaltenen Vergleich der Welt und der Menschen mit einer unterirdischen Höhle und an Nacken und Beinen Gefesselten mit einigen Stellen im Hamlet in Parallele setzt; wenn einer derselben der Fesseln entledigt wäre und zum Licht aufblicken könnte, wäre er natürlich geblendet u. s. w. Damit vergleicht Tyler Ophelias Schilderung von Hamlets Besuch in ihrem Closet (II, 1, 77 ff.); das viel besprochene *down-gyved to his ancle,* die durch die frühere Fesselung zu erklärenden herabhängenden, beschmutzten Strümpfe, das Beschatten der Augen mit der Hand; desgleichen Hamlets Vergleich Dänemarks bez. der Welt mit einem Gefängnisse (II, 2, 248—250). Ferner vergleicht er die vielumstrittene Stelle (II, 2, 269): *Then are our beggars bodies, and our monarchs and outstretched heroes the beggars' shadows* mit den Schatten, die die Gefesselten Platos auf der ihren Augen gegenüberliegenden Wand sehen können. Keiner der Vergleiche hat direkt eine Beziehung zu Hamlet oder der Hamletfabel, aber als Bilder mögen die betreffenden Stellen bei Plato, da sie eben an einer und derselben Quelle sich beisammen finden, wohl fruchtbar in des Dichters Phantasie geschlummert haben. Auch auf Hamlets Alter von 30 Jahren fällt ein Streiflicht, indem Plato ebenda (VII, 539) das Alter von 30 Jahren als das des Studiums der Dialektik angiebt; bekanntlich schließt man aus Q_1 auf 19 Jahre als das Alter Hamlets, und die obigen verglichenen Bilder finden sich noch nicht in Q_1, sondern erst in Q_2, bez. F_1. Jedenfalls verdient dies noch weitere Aufmerksamkeit.

daß er von dem Gerüchte, daß Leicester den alten Essex habe vergiften lassen, gehört habe u. s. w. u. s. w. Aber solche Möglichkeiten darf sich zwar ein Dichter für dichterische Zwecke ersinnen und dafür frei verwerten; in die nüchterne Wissenschaft gehören solche Einfälle nicht, wenn sich nicht irgend etwas Positives für sie geltend machen läßt. Man kann ja freilich nicht im voraus wissen, ob ein derartiger Einfall nicht bei nüchterner Verfolgung schießlich zu fruchtbaren Ergebnissen führen werde, und daher mag man innerhalb der speziellen Fachkreise derartiges immerhin erörtern; jedoch dergleichen Phantasiegebilde als Grundlage einer neuen Hypothese dem größeren Kreise der Shakespearegemeinde darzubieten, zeigt wenig Verständnis für die ernste Pflicht, die der spezialistische Forscher den Laien gegenüber hat. Der Laie kann die so gelehrt aussehenden Materialien nicht so leicht nachprüfen und nimmt daher das ganze Phantasiegebilde als das Ergebnis wirklich nüchterner Forschung hin, und das ist schlimm. Noch schlimmer steht es mit Dörings Parallele zwischen Pembroke und Hamlet; denn wenn auch hier ein direktes Verhältnis zwischen Shakespeare und Pembroke durch die Tylerschen Forschungen sehr wahrscheinlich gemacht worden — worüber aber die Akten noch nicht geschlossen sind — so ist, wie gesagt, sonst gar keine Parallele zwischen Pembroke und der Hamletfabel nachgewiesen.

Auch gegen die Behauptung Dörings: «Ein so spezialisiertes Bild eines ganz eigenartigen Naturells konnte nicht ausgesonnen und gleichsam *a priori* konstruiert werden», muß ich entschieden protestieren; denn alles, was wir von der Verwertung geschichtlicher Persönlichkeiten als dichterischer Vorlagen positiv wissen, steht damit in direktem Widerspruche. Selbst wenn zu erweisen wäre, daß Jakob I., Essex, Pembroke oder irgendwer sonst, wirklich zum Hamlet Modell gesessen hätte, was bewiese das für die dichterische Konzeption des Hamlet? Ist Goethes Satyros etwa ein getreues Spiegelbild Herders, deshalb, weil man mit viel größerer Wahrscheinlichkeit, ja ich kann wohl sagen, überzeugend nachgewiesen hat, daß Herder für bedeutsame Züge des Satyros Modell gesessen habe? Ist Miltons Satan eine Schilderung Cromwells, weil die Gestalt Cromwells der dichterischen Konzeption des Satan einzelne Züge bot? Und dabei läßt sich doch geltend machen, daß Herder auf Goethe, Cromwell auf Milton durch direkte Anschauung wirkten!

Wenn wir das Interessante, das derartige Parallelen aus der Zeitgeschichte haben, auch ohne weiteres zugeben, wenn wir ferner

auch zugeben, daß persönliche Eindrücke direkt die Veranlassung zur dichterischen Gestaltung des Hamletproblems gewesen sein können, gelöst ist das Problem dadurch in keiner Weise; denn es konnte und durfte sich in solch einem Falle nicht um eine reale Abschilderung einer wirklichen, den Zeitgenossen bekannten Begebenheit oder Persönlichkeit handeln, sondern nur um eine freie Schöpfung des Dichters.

Um diese zu begreifen, müssen wir in des Dichters Werkstatt selbst gehen, des Dichters Ideen aus seinem ganzen Schaffen, aus der Fülle seiner Anschauungen, aus dem ideellen Material, mit dem er wirtschaftete, zu erkennen trachten, und um dazu zu gelangen, müssen wir vor allem in seinen sonstigen Schöpfungen Umschau halten. Die Behandlung psychologischer Probleme, wie sie Shakespeare im allgemeinen eigen ist, muß uns den einzelnen Fall verstehen lehren; wir müssen versuchen, den Dichter zunächst aus sich selbst zu erklären.

Das Hamletproblem ist die Veranschaulichung der Schwierigkeit, die Hamlet in sich selbst findet, was ja die Fabel des Dichters unzweideutig ausspricht, und was auch die meisten Hamleterklärer erkannt und mannigfaltig darzulegen versucht haben. Haben wir nun im Dichter selbst, bezw. in seinen übrigen Werken sonst keine Parallelen zu diesem Problem? Zeigt er nicht ganz bestimmte Typen für einzelne Charaktergattungen, z. B. für die des Helden, des Königs, des Intriganten, des treuen, unschuldig beargwöhnten Weibes, des *Miles gloriosus*, des tierischen Menschen, des Mannweibes etc. etc.? Gehen diese seine Gestaltungen nicht deutlich von ganz speziell ihm eigenen Grundvorstellungen aus, die sich immer wiederholen und nur mannigfaltig variieren? Die dichterischen Gestaltungen des Aaron, des Shylock, Richards III., sodann in weiterer Gabelung des Othello einerseits, des Iago andrerseits, oder die Gestalten der Tamora, der Lady Macbeth, der Cleopatra, oder die des Titus, des Lear, des Coriolan und andere Reihen für Shakespeare speziell typischer Charaktere, sie alle, im allgemeinen wie im einzelnen, werden uns doch auch erst aus dieser organischen, psychologischen Aneinanderreihung litteraturgeschichtlich verständlich.[1]) Aus solchen Zusammenhängen, und nicht losgelöst vom Ganzen der Shakespeareschen Gestaltungsart, haben wir auch die Lösung, das heißt ein Verständnis des Hamletproblems zu versuchen. Ich weise hier nur auf die zeitlich in die Hamletperiode fallenden Sonette und insbesondere auf die ebenfalls

[1]) Dies habe ich vor Jahren in größerem Zusammenhange nachzuweisen versucht in meinem Buche: Über Titus Andronicus, Marburg i. H. 1891.

dieser Periode zugehörige eigenartige Gestalt des melancholischen Jaques in *As You Like It* hin, des wunderlichen Melancholicus, dem die Erlegung des Wildes auf der Jagd Thränen verursacht, der zur Handlung des Stückes eigentlich in gar keiner direkten Beziehung steht und doch zur Charakteristik desselben ganz wesentlich gehört, des bedenklichen philosophischen Sonderlings, der keinen Teil am Getriebe der Welt, an den aktiven Interessen und Neigungen der übrigen haben will. Man betrachte doch diesen melancholischen Jaques aufmerksam, und man wird alsbald die nahe typische Verwandtschaft mit Hamlet erkennen; man wird erkennen, nicht etwa daß Jaques und Hamlet identisch seien oder sich decken, wohl aber, daß wir in Hamlet eine Variation, eine Ausgestaltung dieses melancholischen Charakters haben, und daß aus diesem heraus überraschende Lichter auf die angeblich so rätselhafte Hamletgestalt, auf das so «spezialisierte Bild eines ganz eigenartigen Naturells» — wie Döring sich ausdrückt — fallen[1]). Gerade solch eine Gestalt, wie die des melancholischen Jaques, für die man bis jetzt keine Vorlage in einer Quelle finden konnte und die daher für den Dichter besonders bedeutsam ist, sollte doch vor allem ins Auge gefaßt werden, wenn man die Frage aufwirft, wie wohl Shakespeare darauf gekommen sein mag, daß Hamletproblem auszugestalten. Ich will hier nicht ausführlicher werden, nicht noch weitere Parallelen aus des Dichters Gestaltungen herbeiziehen; denn ich möchte nicht den Anschein erwecken, auch meinerseits wieder eine «neue und endgültige Lösung des Hamleträtsels» darzubieten. Ich möchte nur das, was mir eigentlich selbstverständlich erscheint, was aber immer wieder vergessen oder nicht beachtet wird, hervorheben, und vor allem möchte ich unsere Shakespearegemeinde bitten, die Werke des Dichters selbst aufmerksam zu lesen, sich in seine Gestaltungen mehr als in seine Kommentatoren zu vertiefen. Die für einen Dichter typischen Charaktere sind es, die uns den Dichter verstehen lehren; sie sind, um mit ten Brink zu reden, «ein notwendiges Ergebnis des Verhältnisses, in das seine ganze ästhetisch-moralische Persönlichkeit zu (diesem) einem bestimmten Stoffe tritt», und aus diesem Verständnisse heraus haben wir zu versuchen, des Dichters Ideenwelt zu begreifen.

---

[1]) Auch hier lasse ich es dahingestellt, wie weit diese Parallele etwa schon vorher von anderen zur Erklärung des Hamletcharakters verwertet worden ist; jedenfalls ist sie in der neueren Hamletkritik, soviel ich sehe, außer Acht gelassen worden.

Die Entstehung und Veranlassung von Shakespeares Sturm.

Von

Richard Garnett.

In einem Artikel über die politischen und religiösen Anschauungen Shakespeares in Macmillan's Magazine (Januar 1887) bekennt sich Goldwin Smith zu einer Ansicht über Entstehungszeit und Zweck des Sturms, die durchaus nicht die allgemeine Beistimmung, die er zu erwarten scheint, erzielen dürfte. «Wer Ferdinand und Miranda waren», sagt er, «ist nicht zweifelhaft. Es wird durch Vertues Aufzeichnungen klar, daß der Sturm durch Heminge und den Rest der Kings Company vor dem Prinzen Karl, der Prinzessin Elisabeth und dem Kurfürsten von der Pfalz, dem späteren Winterkönig, anfang 1613 aufgeführt wurde. Friedrich war nach England gekommen, um seine Braut, die Prinzessin, den Liebling aller protestantischen Herzen, abzuholen. Ferdinand war also Friedrich und Miranda Elisabeth».

Goldwin Smiths Ansichten über Shakespeare sind vermutlich das Resultat selbständigen Studiums, und es mag ihm nicht sehr viel daran liegen, sich mit den Fortschritten der Shakespeareforschung

---

Die Abhandlung ist — mit Ausnahme des Schlußabschnitts — schon in der *Universal Review*, Vol. III, pp. 556—566 (April 1888) erschienen. Da dieses Organ aber in Deutschland nur sehr wenig bekannt ist, hat die Redaktion des Jahrbuchs sich im Interesse unserer Shakespeareforschung gerne bereit erklärt, eine deutsche Bearbeitung aufzunehmen. Doch bemerken wir gleichzeitig, daß wir im allgemeinen keine schon anderweitig veröffentlichten Arbeiten zu bringen gedenken.

A. B. W. K.

bekannt zu machen, sonst würde er gemerkt haben, daß die Ansicht von dem Gegenstand des Dramas, die er als so selbstverständlich vorträgt, sich nur auf zwei namhafte Autoritäten, Tieck und Meißner, stützt, und daß das Jahr 1613, das für ihre Annahme offenbar wesentlich ist, durch alle neueren Herausgeber und Erklärer vollständig abgewiesen wird. Die Herausgeber der letzten Generation mögen durch die angebliche Entdeckung einer Notiz über die Aufführung des Stückes im Jahre 1611 stark beeinflußt sein. Doch selbst nachdem diese als Fälschung erkannt ist, zeigt sich die Forschung nicht weniger einmütig, 1610 oder 1611 als das Entstehungsjahr zu bezeichnen. Das ist die Ansicht von Halliwell, Lloyd, Dowden, Grant White, Stokes, Furnivall, Fleay und Hudson. Es ist klar, daß ein zwei oder drei Jahre vor der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth verfaßtes Stück keine Beziehung auf das Ereignis gehabt haben kann; daß sie in diesem Falle nicht Miranda sein kann, ebenso wenig wie Friedrich Ferdinand; daß dann die wahre Auslegung des Dramas von der Goldwin Smiths ganz verschieden sein muß, und daß die Ansicht, die er für so gut wie ausgemacht hält, nach der gegenwärtig herrschenden Meinung allgemeiner Mißbilligung sicher ist.

Und doch hat Goldwin Smith unserer Ansicht nach völlig Recht; aber der Beweis ist erst durch eine sorgfältige Untersuchung des Dramas zu liefern. In den folgenden Bemerkungen, deren Hauptinhalt mündlich der New Shakspere Society im Januar 1887[1]) vorgetragen wurde, hoffen wir zu zeigen:

1. daß der Sturm für eine Privataufführung und bei Gelegenheit einer Hochzeit geschrieben wurde;

2. daß die spezielle Zuhörerschaft und die spezielle Hochzeit sich urkundlich bestimmen lassen; durch schlagende Anspielungen auf die Person des Bräutigams und auf den kürzlich erfolgten Tod des Prinzen Heinrich, sowie durch die Einführung des Königs Jakob selbst in das Stück werden sie das näheren enthüllt;

3. daß innere Zeugnisse für 1613 sprechen und zwar nur für dieses Jahr. Unser Bestreben ist im Kern dasselbe wie das von Tieck und Meißner, die jedoch mehr den Gang des Beweises angedeutet, als diesen selbst erbracht haben.

Zuerst mag als jetzt allgemein anerkannt festgestellt werden, daß der Sturm eines von Shakespeares allerletzten Stücken ist.

---

[1]) Vgl. den Bericht von Moultons bemerkenswertem Aufsatz über den Sturm und die darauf folgende Diskussion in der *Academy*, 22. Januar 1887.

Hunters Theorie, die seine Abfassung in das Jahr 1598, und die Elzes, die sie in das Jahr 1604 verlegt, haben nicht nur gar keinen festen Stützpunkt, sondern werden durch innere Zeugnisse vollständig vernichtet. Ohne die *metrical tests* bis zum Äußersten treiben zu wollen, ist es doch unbestreitbar, daß die Verskunst von Shakespeares späteren Dramen sich in markanter Weise von der der früheren unterscheidet, und daß der Sturm durch seine Metrik als ein spätes Stück gekennzeichnet wird. Auch trägt kein anderes Drama deutlichere Zeichen der Gereiftheit in heiterer Weisheit, geistiger Kraft und Beherrschung der dramatischen Kunst. Nachdem so die Abfassungszeit annäherungsweise auf innere Zeugnisse hin bestimmt ist, würde es mehr als sonderbar sein, wenn die Erwähnung der *still vexed Bermoothes* ein reiner Zufall, ohne Bezug auf den Sturm und Schiffbruch wäre, der die Bermudas dem englischen Publikum durch Vermittelung von Silvester Jourdans im Oktober 1610 erschienenem Pamphlet bekannt machte.

Allerdings konnte Shakespeare wenig für sein Lokalkolorit von Jourdan übernehmen, da ihn starke Gründe in seiner Fabel zwangen, die atlantische Insel in das Mittelmeer zu verlegen. Trotzdem ist es zweifellos, daß Jourdans Erzählung ihm vertraut gewesen sein muß. Die zahlreichen von Malone nachgewiesenen Berührungen stellen es außer Frage. Der Irrtum dieses hervorragenden Forschers liegt nicht in der Identifizierung von Shakespeares Sturm mit dem Bermudasturm, sondern in der willkürlichen Annahme, daß nur weil die Erzählung, die dem Stück zu Grunde liegt, im Oktober 1610 erschien, deswegen das Stück unmittelbar darauf hätte geschrieben sein müssen. Wir haben im Gegenteil kein Recht anzunehmen, daß das Stück vor der ersten Nachricht, die wir über seine Aufführung haben, geschrieben sei, welche letztere, wie bereits festgestellt, bei der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth mit dem Kurfürsten von der Pfalz stattfand.

Die Beweise dafür, daß der Sturm wirklich für eine private Aufführung und zwar für diese Gelegenheit verfaßt wurde, sind allerstärkster Natur. Zwei Umstände vor allem legen es nahe, daß er nicht für ein gewöhnliches Publikum bestimmt war.

1. Seine Länge steht der gewöhnlichen eines Shakespeareschen Dramas bei weitem nach; diese beträgt durchschnittlich dreitausend Zeilen, wogegen der Sturm nur ungefähr zweitausend zählt. Für diese Kürze giebt es, wenn wir annehmen, daß das Stück zum Zweck einer Aufführung bei Hofe in einer Zeit allgemeiner Festfreude verfaßt sei, zwei sehr überzeugende Gründe. Erstens darf die Zeit des

Fürsten und seiner Gäste nicht in unziemlicher Weise in Anspruch genommen werden; und zweitens darf das Stück nicht zu lang bemessen sein, um in kurzer Zeit geschrieben, geprobt und aufgeführt zu werden. Es wird sich zeigen, daß nach unserer Theorie die ganze Vorbereitung des Sturmes höchstens etwas über zwei Monate in Anspruch nahm, so daß darin die stärkste Veranlassung gelegen hätte, das Stück so kurz zu machen, als es mit der Darstellung des Gegenstandes vereinbar war.

2. Aus denselben und verwandten Gründen würde es von Wichtigkeit sein, so wenig Scenenwechsel wie möglich zu haben. In dieser Hinsicht ist der Sturm einzigartig unter Shakespeares Dramen. Nach der kurzen Darstellung des Verdecks des sturmgeschüttelten Schiffes, womit der Vorhang aufgeht, haben wir faktisch nur eine Scene; denn obgleich die Handlung gelegentlich von dem Platz vor Prosperos Hütte zu einem anderen Teil der Insel überspringt, ist doch alles vermieden, was einen Dekorationswechsel nötig machen könnte[1]). Auch Kostümwechsel ist nicht vorhanden, außer daß Prospero im letzten Akt seine Herzogskleider anlegt, was aber auf der Bühne vor sich geht. Dieser allgemeinen Beschränkung entspricht die gedrängte Handlung, die sich, anstatt wie sonst bei Shakespeare über eine lange Zeit auszudehnen, hier, woran wir häufig erinnert werden, in drei Stunden abwickelt, also ungefähr in der Zeit, die die wirkliche Aufführung des Dramas in Anspruch nahm.

Der stärkste Beweis jedoch ist die Einführung zweier Maskenspiele, wie sie in Shakespeares Zeit bei zeremoniellen Gelegenheiten gekrönten Häuptern gewöhnlich vorgeführt wurden. Die Maschinerie des Maskenspiels in der dritten Scene des dritten Aktes ist viel sorgfältiger, als nötig gewesen sein würde, wenn die Scene nicht um ihrer selbst willen eingeflochten wäre. Noch bedeutsamer ist das Hochzeitsmaskenspiel von Juno, Ceres und Iris im vierten Akt, das, wenn die wahre Absicht des Stückes übersehen wird, ein so völliger Auswuchs zu sein scheint, daß man es als Interpolation betrachtet hat. Die Unhaltbarkeit dieser Ansicht wird durch zwei einfache Erwägungen klar. Erstlich verschwindet mit Entfernung des Maskenspiels fast der ganze vierte Akt; jedenfalls ist er merkwürdig kurz und kann seine gehörige Länge nur durch den auf das Maskenspiel folgenden Tanz erhalten. Zweitens ist die schönste Stelle des

[1]) Die scenischen Hilfsmittel, wenn auch zu Shakespeares Zeit beschränkt, genügten doch, um auf einer privaten Bühne störend zu wirken. «Gräber, Felsen, Höllenrachen, Türme und Bäume finden sich in den Inventaren» (Lloyd).

Stücks mit dem Maskenspiel unlöslich verbunden und steht und fällt mit ihm. Sie wird gewöhnlich falsch zitiert:

Like the baseless fabric of a vision,

statt *this vision*, das heißt, das eben aufgeführte Zwischenspiel, auf das der Dichter einige Zeilen später sich wieder bezieht mit den Worten: *this insubstantial pageant.* Wer diese Worte geschrieben hat, hat auch das Maskenspiel geschrieben oder wenigstens angegeben. Wenn, wie einige behaupten, dieses von Francis Beaumont[1]) beim Wiederaufleben des Stückes eingeschoben worden ist, so muß Beaumont eine der am meisten poetisch inspirierten Stellen der Litteratur abgefaßt, und Shakespeare einen unverhältnismäßig kurzen vierten Akt geschrieben haben.

Keiner dieser beiden Sätze wird so leicht Glauben finden; aber, wenn sie nicht wahr sind, so muß Shakespeare einen sehr zwingenden Beweggrund zur Einführung dieses anscheinend zwecklosen Schaugepränges in das innerste Herz seines Dramas gehabt haben. Dies konnte nur der Umstand sein, daß einerseits der Sturm ein Schaustück zur Unterhaltung von Fürsten und Höflingen bei einer besonderen Gelegenheit ist; und daß andrerseits der scheinbare Mangel an Zusammenhang ihm erlaubte, sein Stück als Hochzeitsdrama auftreten zu lassen. Um unseren Schluß kurz zusammenzufassen, so ist dies Hochzeitszwischenspiel entweder ein bloßer nutzloser Auswuchs oder höchst bedeutungsvoll. Das erste kann es nicht sein; denn wenn man es entfernt, zerfällt der vierte Akt in Stücke, und die feinsten Stellen des Dramas gehen mit verloren. Wenn es andrerseits eine Bedeutung hat, so muß sich diese auf etwas in den Verhältnissen der Zuschauer beziehen, die einen seine Einführung rechtfertigenden Umstand darin entdecken mußten, und das konnte nichts anderes sein als eine Heirat, die verschiedene Personen der Zuhörerschaft aufs tiefste interessierte. Alles das hätte man folgern können, ohne die Gelegenheit der ersten belegbaren Aufführung des Stückes zu kennen; wenn wir jedoch aus Vertues Aufzeichnungen erfahren, was für eine es war, und wer die Zuhörerschaft bildete, so wird die Absicht des Dramas durchaus klar. Es ist unglaublich, daß so viele Kennzeichen eines für eine Hofaufführung bestimmten Stückes — Kürze, Einheit des Ortes und der Zeit, ein anscheinend außer dem Zu-

[1]) Es ist durchaus möglich — obgleich wir keinen besonderen Grund für die Annahme sehen —, daß Beaumont oder sonst jemand das Zwischenspiel unter Shakespeares Leitung geschrieben hat. Worauf wir bestehen müssen, ist nur, daß es zum Grundriß des Stückes gehört und vom Verfasser des Stücks beabsichtigt und vorgeschrieben war.

sammenhang der Fabel stehendes glänzendes Schauspiel, auf das jedoch alles hinzuleiten bestimmt ist — sich bei einer einfachen Wiederaufführung eines für die gewöhnliche Bühne geschriebenen Stückes vereinigen sollten. Noch viel weniger kann es eine Wiederaufführung eines Schauspiels sein, das schon als Hochzeitsdrama seine Schuldigkeit gethan hatte; denn Shakespeare brachte nie etwas, das nicht der Gelegenheit angemessen war; und man kann zuverlässig behaupten, daß vor der Hochzeit Friedrichs und Elisabeths in dieser Zeit keine Heirat stattgefunden hatte, auf die der Sturm im entferntesten hätte passen können. Alles deutet auf eine königliche Hochzeit, und alles stimmt mit der Hochzeit im Königshause vom Jahre 1613 überein. Der fremde, übers Meer gekommene Fürst, die Inselprinzessin, die ihre Heimat niemals verlassen hat, der weise Vater, der durch seine Politik den verheißungsvollen Abschluß zu Stande bringt — alles fand sein Pendant unter der glänzenden Gesellschaft, die in jener Februarnacht der Aufführung beiwohnte. Die Wahrnehmung, daß das Stück so vollkommen der Gelegenheit angepaßt war, muß ihr Entzücken zu einem Grade, den wir selbst mit unserer ungeheuer gesteigerten Verehrung für Shakespeares Genius nicht erreichen können, erhöht haben. Jeder Punkt war neu und glänzend, jede Anspielung wurde zugleich vernommen und verstanden. Welches Lächeln mag zum Beispiel rings erstrahlt sein bei Gonzalos Worten:

Would they believe me,
If I should say I saw such islanders?

Doch jene Versammlung zählte Schatten sowohl wie Menschen. Der Sturm würde kaum in seiner gegenwärtigen Gestalt existieren und würde weit entfernt gewesen sein, Shakespeares höfischen Takt und zarte Humanität zu beweisen, ohne die Düsterheit, die der kurz vorhergangene Tod von des Königs ältestem Sohn auf die Hochzeitsfestlichkeiten warf. Ein Hinweis auf ein paar Daten wird hier nötig sein. Die erste offenbare Anspielung auf die Heiratsunterhandlungen in den Staatsakten findet sich im Dezember 1611, wo Friedrich unter den möglichen Kandidaten für die Hand der Prinzessin genannt wird. Am 3. August 1612 wird die Ankunft eines Gesandten von ihm erwähnt, *who has gone post haste to the king.* Doch ein anderer Kandidat erscheint auf dem Plan. Am 9. Oktober wird Sir Dudley Carleton benachrichtigt, daß «die Partie mit Savoyen ziemlich fertig sei. Alle außer der Geistlichkeit billigen sie.» Sie hatte wahrscheinlich die Unterstützung der insgeheim katholischen Königin,

Am 22. Oktober jedoch kommt der Kurfürst persönlich an und wird vom König mit einem Ring im Wert von achtzehn Pfund beschenkt. Seine Bewerbung muß unmittelbaren Erfolg gehabt haben; denn «der Prinz hatte Vorkehrungen getroffen, seine Schwester nach Deutschland zu geleiten», als am 6. November zum allgemeinen Schrecken sein Tod eintrat. Die Verhältnisse waren sehr unangenehm für den Kurfürsten und sehr traurig für den Hof. Tod und Leben waren zugleich Bewohner des Palastes, wo die Leiche des Prinzen einen Monat lang aufgebahrt lag, bevor die Zurüstungen für die öffentliche Bestattung vollendet werden konnten. Aber der Bräutigam war in England, und die Hochzeit konnte nicht lange aufgeschoben werden:

Das Gebackne
Vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitschüsseln.

Am 2. Dezember kam der Kurfürst zurück, um seine Erkorene zu besuchen, doch muß die Heirat etwas früher als abgemacht betrachtet worden sein; denn am 10. Dezember hören wir von einem Hochzeitsgeschenk von £ 20,000 von Seiten Schottlands. Am 27. Dezember wurde das Paar feierlich verlobt. Am 6. Januar schreibt Sir Thomas Lake: *The black is wearing out and the marriage pomps preparing.* Darunter war, wie wir sahen, die Vorbereitung des Sturms, die wohl gegen Ende November angeordnet wurde. Shakespeare fand sich also in einer Lage, die so scharf wie selten eine die Gewandtheit eines Hofmannes oder den Takt eines Menschen auf die Probe stellte. Wie waren die Forderungen des Schmerzes und der Freude bei dieser einzig dastehenden Gelegenheit zu versöhnen? Den frischen Kummer zu ignorieren, würde herzlos und für den König beleidigend gewesen sein. Doch wie sollte man ihn anerkennen, ohne die Hochzeitsfreude zu trüben und so unheilvolle Vorbedeutungen einzuflößen, wie Marie Antoinettes Teppiche? In dem gesamten Kreis von Shakespeares Kunst findet sich nichts Feineres als das Geschick, mit dem er diese Schwierigkeit zu besiegen wußte. Der frische Verlust bleibt nicht unerwähnt. Im Gegenteil, das angenommene Ertrinken des Prinzen ist ein höchst wesentliches Ereignis, auf das stets hingewiesen wird. Doch wird, durch einen vollendet genialen Streich, der Kummer von Prospero, dem Vertreter Jakobs, genommen und auf das Haus seines Feindes übertragen. Der verlorene Prinz wird gebührend betrauert, aber nicht von seinem wirklichen Vater. Jakob wird an seinen Verlust erinnert, doch die Erinnerung wird ihm nicht aufgedrängt; das Gefühl des Verlustes ist als feiner, kaum wahrnehm-

barer Bestandteil unter die allgemeine Lust gemischt. Schließlich findet der bis dahin eines Sohnes entbehrende Prospero einen solchen, wie der seines Kindes beraubte König Jakob in dem Kurfürsten, während — ein Kompliment im Kompliment — auf die Zukunft des Prinzen Karl fein angespielt wird. Mag das raffinierte Schmeichelei sein, so ist es doch auch verfeinerte Humanität. Es nicht erkennen heißt den Schlüssel zur Interpretation des Stückes verlieren. Wir würden auch den besten Beweis, den wir von der raschen Arbeit von Shakespeares Phantasie besitzen, preisgeben, wie — in einem ganz anderen Sinne als in dem Johnsons — *panting time toiled after him in vain.* Der scheinbare Tod Ferdinands ist ein so wesentlicher Teil der Handlung, daß das Stück nicht ohne ihn entworfen sein kann. Wir sahen jedoch, daß das Ereignis, das ihn hervorrief, am 6. November, also kurz vor der Hochzeit, die am 14. Februar gefeiert wurde, eintrat. Die Aufführung muß der Heirat vorangegangen sein, denn sonst würde Prosperos Ermahnung zu vorehelicher Keuschheit am Anfang des vierten Aktes alle Beziehung verloren haben. Dieses wunderbare Werk muß also in weniger als drei Monaten entworfen, abgefaßt und aufgeführt worden sein; nichts kann uns einen höheren Begriff von der Thätigkeit von Shakespeares Genie geben, während wir zugleich zwingende Gründe für die verhältnismäßige Kürze des Stückes erkennen.

Wenn Friedrich und Elisabeth Ferdinand und Miranda sind, so folgt daraus, wie Tieck schon lange ausgesprochen hat, daß Prospero König Jakob ist. Der Schluß mag seltsam und unerwünscht scheinen; er fand in der New Shakspere Society bei einem Vortrag des Verfassers keinen Anklang. Das landläufige Bild von Jakob ist das einer grotesken, abgeschmackten Gestalt, mehr einer Fledermaus, die nach dem Untergange des *bright occidental star* ausgeflogen ist, als der Sonne ähnlich, mit deren Aufgang bei Gelegenheit sein Regierungsantritt von unseren Bibelübersetzern verglichen wird. Wenn diese Schätzung auch begründet wäre, so würde es doch eine Unhöflichkeit bedeuten, wie sie sich Shakespeare niemals hätte zu Schulden kommen lassen, wenn er in einem für das Hochzeitsfest der Fürstentochter geschriebenen Stück den Fürsten ganz übergangen hätte. Doch die Schätzung ist äußerst ungerecht. Es war Jakobs Unglück, daß seine Fehler meist unköniglicher Art waren und solche, die leicht lächerlich zu machen waren. Shakespeares eigene Worte:

> Und schätzt den Staub, ein wenig übergoldet,
> Weit mehr als Gold, ein wenig überstäubt —

erfüllen sich an ihm. *Those*, sagt Mark Pattison, *whose impressions of character have been chiefly derived from modern histories, will find that, as they become better acquainted with contemporary memoirs, their estimate of James's abilities will be raised. — We are ready to take a long stride beyond Mr. Pattison's eulogy'*, kommentiert der Referent der Quarterly Review und trägt weiterhin vortreffliche Gründe vor, mit dem Schluß: *That ungainly figure was the mask of a very considerable personality. Behind those rough and lazy features worked a big and versatile brain, and a most observant and discriminating intellect. One has to take into account the irony of Nature towards him, the pedantic externals of his manners and character.* Das ist es: bei all seinen Talenten war Jakob sicher ein Pedant und machte auf seine gesamte Umgebung den Eindruck eines mehr für Bücher als für Staatsgeschäfte geeigneten Mannes. Und gerade diese Schwäche ist es, die Shakespeare im Auge hat, in Versen, in denen man kaum etwas anderes als die Absicht eines Mahnrufes an den König erblicken kann:

> In den freien Künsten
> Ganz ohnegleichen. Dieser nur beflissen,
> Warf ich das Regiment auf meinen Bruder
> Und wurde meinem Lande fremd, verzückt
> Und hingerissen in geheimes Forschen.

Dies und anderes von gleicher Bedeutung erzählt Prospero, anscheinend ohne sich träumen zu lassen, wie heftig er gegen sich selbst spricht: ein verhängnisvoller Umstand für Émile Montéguts auf den ersten Blick ansprechende Theorie, daß Shakespeare in Prospero sich selbst idealisiert habe. Der Charakter ist voll dramatischer Ironie; Prospero ist wirklich weise und gut, aber beides nicht so sehr, wie er selbst glaubt. Er zeigt sich verdrießlich, reizbar und voll Selbstbewußtsein, uns an die Schranken der höchsten Menschlichkeit erinnernd, und im scharfen Kontrast zu seiner übernatürlichen Macht. Doch liegen diese Züge nicht an der Oberfläche, und bei einer flüchtigen Betrachtung ist es unmöglich, sich einen Charakter vorzustellen, der mehr Jakobs Ideal verkörperte, oder geschickter und zugleich doch wahrheitsgetreu die starken Seiten seiner Persönlichkeit vor Augen brächte. Ein weiser, humaner, friedlicher Fürst, der seine Ziele nicht mit Gewalt, sondern mit Politik erreicht; weitsichtigen Unternehmungen ergeben, die kaum jemand außer ihm verwirklichen, viel weniger ergründen kann; unabhängig von Beratern, in sicherer Situation keine Feinde fürchtend und seine ganze Umgebung mit seiner höheren

Weisheit überwachend; sich zurückhaltend, bis die Stunde der Entscheidung geschlagen hat, und dann erfolgreich sich einmischend; erlaubter Wissenschaft dienend, aber der geschworene Feind der schwarzen Kunst: das war Jakob in Jakobs Augen, und das ist Prospero.

Wenn man von der Einzelheit der übernatürlichen Kraft absieht, trägt das hier entworfene Bild die größte Ähnlichkeit mit einem anderen Shakespeareschen Charakter, dessen Verwandtschaft mit Jakob schon von Chalmers bemerkt worden ist, und man hat alle Ursache zu glauben, daß Jakob im Sturm nicht das erste Mal idealisiert war. In Maß für Maß haben wir denselben überwachenden und beaufsichtigenden Regenten mit demselben ironischen Zug von Geheimnisvollthun und Selbstbewußtsein; und wie im Sturm, so enthüllt sich auch da die Absicht des Dichters durch die Zeitumstände. Die Fabel des Stückes stammt hauptsächlich aus Whetstones Drama «Promus und Cassandra», und dies seinerseits aus einer Novelle von Cinthio. Doch findet sich weder bei Whetstone noch bei seinem Vorgänger die geringste Andeutung von Shakespeares Hauptumstand, der Verkleidung des Herzogs. Was veranlaßte diese Wendung? Die besondere Lage des Königs. Nach einmütiger Ansicht der Kritiker und innerem Zeugnis einiger Stellen ist Maß für Maß nicht lange nach Jakobs Regierungsantritt geschrieben, dem unmittelbar der wütende Ausbruch einer Pest folgte. Die Krönung fand im Juli 1603 statt, «gerade während einer furchtbaren Seuche», die den Hof aus London vertrieb, und Jakob betrat die Hauptstadt erst im nächsten März wieder. Notgedrungener Weise mußte die auf den September anberaumte Parlamentssitzung aufgeschoben werden, und die Theater wurden natürlich geschlossen. Die Staatsmaschine arbeitete wie sonst weiter; der König, körperlich abwesend, war im Geiste da, und in diese Zeit eines scheinbaren Interregnums fiel eine seiner charakteristischsten Maßnahmen, die Konferenz in Hampton Court. Daß das Drama einige Verteidigungen unpopulärer Züge in Jakobs Betragen enthält, wird allgemein zugestanden: was war natürlicher, als die frohe Wiedereröffnung der Theater zu einer Milderung und Beschönigung seiner Abwesenheit von der Hauptstadt zu benutzen und ihn in dem Charakter des weisen, durch seine geistige Überlegenheit die Ereignisse unsichtbar ihrer gewünschten Vollendung entgegenführenden Herrschers darzustellen, für den er so gern angesehen sein wollte? Wir sind überzeugt, daß das Zusammentreffen nicht auf Zufall beruht, und daß, je mehr die Charaktere des Herzogs und Prosperos zusammen untersucht werden, sie sich desto offen-

barer als Kopien des gleichen Modells herausstellen müssen. Einige Nebenbeweise zu Gunsten des Jahres 1613 mögen nicht übergangen werden, wenn wir auch nicht geneigt sind, großen Nachdruck auf sie zu legen. Der Herbst und der Winter 1612 waren außergewöhnlich stürmisch; besonders schreckliche Orkane wüteten am 22. Oktober und 4. November, der letztere namentlich merkwürdig dadurch, daß er nur zwei Tage vor dem Tod des Prinzen Heinrich eintrat.

Größere Beachtung gebührt der sonderbaren Entdeckungs- und Kolonisierungsatmosphäre, in die der Sturm versetzt, mehr fühlbar als beweisbar, doch vortrefflich aufgefaßt und ausgedrückt von Watkiss Lloyd:

> *The wonders of new lands, new races; the exaggerations of travellers and their truths more strange than exaggeration; new natural phenomena, and superstitious suggestions of them; the perils of the sea and shipwrecks, the effect of such fatalities in awaking remorse for ill deeds, not unremembered because easily committed; the quarrels and mutinies of colonists for grudges new and old; the contests for authority of the leaders, and the greedy misdirection of industry while even subsistence is precarious; the theories of government for plantations, the imaginary and the actual characteristics of man in the state of nature; the complications with the indigenae; the resort, penally or otherwise, to compelled labour; the reappearance on new soil of the vices of the older world; the contrast of moral and intellectual qualities between the civilised and the savage, and the gradual apprehension of the wondrous stranger by the savage, with all the requirements of activity, promptitude, and vigour, demanded for the efficient and succesful administration of a settlement — all these topics, problems, and conjunctures came up in the plantation of Virginia by James I; and familiarity with their collateral dependence would heighten the sensibility of the audience to every scene of a play which presented them in contrasted guise, but in a manner that only the more distinctly brought them home to their cardinal bearings in the philosophy of society — of man.*

So wahr wie gut ausgedrückt; nur verlangt es eine spätere Datierung des Sturmes, als Lloyd will. Die erste amerikanische Ansiedelung wurde erst im Mai 1607 und zwar von nur 105 Kolonisten angelegt. Die Virginia Company wurde erst 1609 inkorporiert; aber nur wenige Nachrichten von den zahlreicheren durch sie ausgeschickten Auswanderern hatten England während des Jahres 1610 erreicht, und erst 1612 konnte «R. J.» schreiben: *Our colony consisteth now of seven hundred men.* In diesem Jahr jedoch tauchen einige nicht gerade sehr vertrauenerweckende Nachrichten über Virginien auf. Am 9. Juli 1612 berichtet Chamberlain an Carleton: *The Virginia plantation is likely to come to nothing, through the idleness of the*

English. Ten men, sent to fishe for their relief, have slipped off to England and fill the town with ill reports about it.

Hätt' ich, mein Fürst, die Pflanzung dieser Insel . . .
Er säte Nesseln drauf.

Deshalb können wir, wenn wir wollen, zu der alten Ansicht zurückkehren, daß im Sturm Shakespeare seinen förmlichen Abschied von der Bühne nahm, daß er seinen Zauberstab zugleich mit dem Prosperos zerbrach, und daß das wunderbare Buch, das dieser tiefer, als ein Senkblei je geforscht, ertränken will, kein anderes als sein eigenes war. Man kann keinen würdigeren Abschluß für den Weg des großen Zauberers wünschen; und wenn auch Heinrich VIII. wahrscheinlich später entstand als der Sturm, da er im Juni 1613 als ein neues Stück beschrieben wird, so ist doch Fletchers Anteil daran so groß, daß dies kaum mitzählt.

Von allen Shakespeareschen Stücken steht dem Sturm in Stil, in der Verstechnik und in Bezug auf den allgemeinen Gedankengang keines so nahe wie das Wintermärchen, und es zweifelt heutzutage kaum irgend ein Litterarhistoriker daran, daß beide ungefähr um dieselbe Zeit abgefaßt wurden. In einer Hinsicht hat freilich der Sommernachtstraum eine größere oberflächliche Ähnlichkeit mit dem Sturm, in der wunderbaren poetischen Gestaltungskraft, die in Puck und Ariel ein überirdisches Wesen schafft,

More real than living man.

Aber dies ist nicht eine Gabe, die auf eine bestimmte Periode in Shakespeares Laufbahn hinweist. Es war vielmehr ein integrierender Bestandteil seines Genies und konnte in Thätigkeit gesetzt werden, wann immer er es wollte. Die Punkte dagegen, die in Wirklichkeit das Wintermärchen und den Sturm in dasselbe Fach verweisen, sind jene charakteristischen Züge eines ergrauten Poeten: eine heitere und versöhnliche Lebensanschauung und ein besonderes Vergnügen am Zeichnen mädchenhafter Unschuld. Perdita und Miranda sind nach Imogen, auch einer Schöpfung aus des Dichters späteren Jahren, vielleicht die anziehendsten unter allen weiblichen Charakteren Shakespeares. Aber dieser besondere Reiz ist auf eine ganz besondere Weise zu Wege gebracht, die eine tiefe Kenntnis der Bühnenkunst verrät. Fortwährende praktische Beschäftigung hat ihn hierin zum Meister gemacht. Ohne irgendwelche Anstrengung erfaßt er einen Charakter, unzerstörbar fixiert, wenn wir so sagen dürfen, gerade

noch im Akt des Verschwindens. Nichts Leichteres, Flüchtigeres und scheinbar Unbedeutenderes kann man sich vorstellen als Perdita und Miranda, und doch sind sie anziehender als die sorgfältig ausgeführten Heldinnen seiner früheren Dramen. Diese scheinbare Kunstlosigkeit ist in Wahrheit die konzentrierteste Kunst. Wenn man diesen charakteristischen Zug im Zusammenhang mit den metrischen Zeugnissen, die manchmal unsicher, hier aber sehr einleuchtend sind, betrachtet, beweist er die späte, ebenso wie die gleichzeitige Entstehung der beiden Stücke.

Wir hätten uns bei einem so allgemein als richtig anerkannten Punkte nicht so lange aufzuhalten gebraucht, wenn man nicht stets den Schluß, den er auf das Datum des Sturms gestattet, übersehen hätte. Die Herausgeber fahren fort, beide Stücke in das Jahr 1610 zu verlegen und die Priorität bald dem einen, bald dem andern, wie es sich gerade trifft, zuzuerkennen, gerade wie wenn die Frage eine unlösbare wäre. Es läßt sich nun beweisen, daß der Sturm das spätere der beiden Stücke gewesen sein muß. Wir haben gesehen, daß man gar nicht daran denken konnte, bevor die Nachricht von dem Bermuda-Sturm 1610 in England bekannt wurde, und außerdem, daß nicht der geringste Grund für die Annahme vorliegt, als sei seine Abfassung gleichzeitig mit dem Erscheinen eines Traktats, den Shakespeare erst lange nachher gesehen haben kann. Aber für die Entstehungszeit des Wintermärchens können wir ziemlich enge Grenzen feststecken. Übereinstimmend nimmt man an, daß es nach Cymbeline fällt, und Cymbeline wird ebenso übereinstimmend in die Jahre 1609 oder 1610 verlegt. Das erste Zeugnis von der Existenz des Wintermärchens ist das von Simon Forman, der einer Aufführung davon im Mai 1611 beiwohnte. Der Titel des Stückes gründet sich nicht auf einen Passus in der Handlung und weist zweiffellos auf seine Aufführung in der Wintersaison hin. Es muß also kurz vor oder kurz nach dem Ende des Jahres 1610 erschienen sein. Nun konnte aber Shakespeare den Sturm überhaupt nicht vor Oktober dieses Jahres begonnen haben, und die Ansicht, daß das Stück zwischen diesem Zeitpunkt und Weihnachten verfaßt, geprobt und aufgeführt worden sei, und wie dies sicher der Fall war, eine große Bedeutung erlangt habe, ist absolut unhaltbar. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Shakespeare ein neues Drama angefangen hätte, bevor das Wintermärchen seine Carrière gemacht hatte, und wäre der Sturm im Mai 1611 auf der Bühne gewesen, so hätte ihn Forman wahrscheinlich gesehen. Frühestens

also kann man seine Abfassung in die zweite Hälfte des Jahres 1611 verweisen; und der Zwischenraum zwischen dieser Zeit und der zweiten Hälfte des Jahres 1612 ist sicherlich nicht genügend, um die Datierung, für welche wir eintreten, anzufechten.

Wichtiger jedenfalls als die Datierungsfrage ist die Frage der Interpretation. Wenn die Abfassung von Dramen Shakespeares durch einen äußeren Anstoß beschleunigt wurde, so ist die Kenntnis der Ursache wichtig für die Erkenntnis der Wirkung. Wenn im vorliegenden Fall die letzte Entstehungsursache des Sturmes wirklich ein königliches Hochzeitsfest war, so wird vieles vorher Dunkle hell, und vieles vorher hell Erscheinende tritt in eine neue Beleuchtung. Alle betroffenen Partien steigen in unserer Schätzung. Wir erhalten mehr Licht als je über den sofort zu Gebote stehenden Überfluß Shakespearescher Phantasie und die rasche Zauberkunst des inneren Schaffens seiner Seele. Wir entdecken in ihm nicht nur die Inspiration eines Barden, sondern auch Takt und Geschick eines Hofmannes, und sehen ihn ferner an seinem eigentlichen Platz, als den Dichter der Nation, auserwählt zur Verherrlichung eines öffentlichen Ereignisses von größter Bedeutung. Jakob steigt in unserer Achtung deswegen, weil er, der einen Dichterfürsten zur Verfügung hatte, eine so glückliche Wahl traf, und Friedrich und Elisabeth erwerben als unbewußte Vorbilder von Ferdinand und Miranda einen sicherern Anspruch auf die Unsterblichkeit, als dieses unglückliche Paar, das eine Königskrone suchte und ein Kurfürstentum verlor, durch Krieg und Politik gewinnen sollte. Das Wunderbare von Shakespeares Schöpfungen wird durch das thatsächliche Vorhandensein ihrer schwachen Vorbilder nicht verringert, und die heitere Weisheit und sittliche Hoheit des Stückes ist nicht weniger bewundernswert deswegen, weil es nicht um ihretwillen existiert, sondern um eines jungen Paares willen.

George Chapman
und das italienische Drama.

Von

A. L. Stiefel.

I.

In seinen «Quellen-Studien zu den Dramen George Chapmans, Philip Massingers und John Fords»[1]) schließt Emil Koeppel seine Untersuchungen über den an erster Stelle genannten Dichter mit folgenden zusammenfassenden Worten ab (S. 79 ff.):

«Die klassische Welt und das moderne Frankreich — sie haben unserem Dichter das meiste Material für seine Bühnenwerke geliefert. Italienische und spanische Einflüsse lassen sich kaum erkennen; in dieser Hinsicht unterscheidet sich Chapman sehr wesentlich von der Mehrzahl seiner Kollegen . . . .

Ein auffälliger Unterschied ergiebt sich dem Quellenforscher zwischen dem Lustspieldichter und dem Tragiker Chapman. Jenem lassen sich wenig litterarische Quellen nachweisen; obschon er es keineswegs verschmäht, gar manches dankbare Motiv seiner Vorgänger zu verwenden, ... bekundet er in der Führung der Handlung doch eine bemerkenswerte Unabhängigkeit des Schaffens. Ganz anders der Tragiker — er entnimmt die Handlung fast durchgehends seinen Quellen u. s. w.»

---

[1]) Quellen und Forschungen, Bd. LXXXII S. 79 ff.

Diese Charakteristik der Schaffensweise Chapmans kann leider nicht als ganz zutreffend bezeichnet werden. Wenn sich die Fundstätten der meisten Lustspiele den Blicken des Quellenforschers entzogen, so war er noch nicht berechtigt, zu sagen, daß überhaupt keine existierten, und daß der Dichter eine bemerkenswerte Unabhängigkeit des Schaffens gerade bei ihnen bekunde. Koeppel ist in seinen Schlüssen etwas voreilig und unvorsichtig gewesen. Der von ihm betonte Unterschied zwischen dem Komiker und Tragiker Chapman ist ebenso hinfällig, wie die Behauptung, italienische Einflüsse seien bei ihm kaum zu erkennen. Chapman hat in Wirklichkeit auch im Lustspiel allüberall starke Anlehen gemacht. Besonders ist er dem italienischen Lustspiel des 16. Jahrhunderts verpflichtet.

Der letztere Einfluß liegt so klar zutage, daß man nicht begreift, wie Koeppel ihn übersehen konnte. Aber freilich, er hat sich — seine bisherigen Quellenstudien zeigen das deutlich — wenig mit dem italienischen Drama bekannt gemacht. Und doch lag angesichts der großen Verbreitung italienischer Dramen im 16. Jahrhundert über beinahe ganz Europa der Gedanke nahe genug, daß sie auch in England Eingang gefunden.

Es gilt also hier, eine Lücke auszufüllen und zu zeigen, wie sich der klassisch geschulte Chapman gegenüber der Cinquecentistenkomödie, d. h. gegenüber einer Dramengattung verhielt, die selbst im innigsten Zusammenhang mit den klassischen Überlieferungen stand.

Meine Aufgabe ist eine doppelte: Ich habe erstlich zu zeigen, welche italienischen Stücke Chapman ganz oder teilweise benutzt, und dann den einzelnen Situationen, Motiven und Charakteren nachzugehen, die er sonst dem italienischen Lustspiel entnimmt. Aus gewissen Gründen, deren Anführung mich hier zu lange aufhalten würde, will ich von der chronologischen Ordnung absehen und zunächst ein Stück Chapmans besprechen, dessen Beziehungen zum italienischen Drama ganz besonders in die Augen fallen. Seltsam genug, daß bisher noch niemand darauf gekommen ist. Ich meine das Lustspiel May-Day, gedruckt 1611. Nach Fleay soll es bereits c. 1601 gespielt worden sein, eine Ansicht, die gleich so vielen anderen des gleichen Kritikers in der Luft schwebt. Koeppel betrachtet das Stück, einige Kleinigkeiten abgerechnet, welche er auf Shakespeare und Chaucer zurückleitet, als «Chapmans eigene Komposition». Es ist aber eine Nachahmung des italienischen Lustspiels

Alessandro,

das den Intronaten Alessandro Piccolomini[1]), späteren Erzbischof von Patras, zum Verfasser hat. Für die Bedeutung des Stückes scheinen sowohl seine zahlreichen Ausgaben[2]), als auch der große Ruf des Verfassers zu sprechen. Sehen wir zu, ob der Inhalt diese Ansicht rechtfertigt.

I. Akt.

Der alte Pisaner Vicentio klagt seinem Freunde, dem Rechtsgelehrten Fabritio, daß Cornelio, sein Sohn, früher ein strebsamer, gesitteter Jüngling, jetzt durch die Liebe zu einem Mädchen ganz wie umgewandelt und entartet sei. Fabritio rät dem bekümmerten

---

[1]) Alessandro Piccolomini, aus einer alten Familie zu Siena stammend, wurde daselbst am 13. Juni 1508 geboren und verbrachte dort seine Jugend. Tiraboschi vermutet, daß er noch dort war, als im Jahre 1536 vor Kaiser Karl V. sein Lustspiel *L'Amor costante* aufgeführt wurde. Er war Mitglied der berühmten Academia degli Intronati und führte als solches den Spitznamen Il Stordito (der Verblüffte). Im Jahre 1540 ging er nach Padua, wo er sich ernsten Studien hingab. Dort gehörte er der Academia der Infiammati an und hielt in derselben moralphilosophische Vorlesungen. Später ging er nach Rom und zog sich als Greis in seine Vaterstadt zurück, wo er von 1574 an Koadjutor des Erzbischofs Bandini und zugleich Titularerzbischof von Patras wurde. Er starb in seiner Vaterstadt am 12. März 1578. Piccolomini galt als einer der gelehrtesten Männer seiner Zeit. Zahlreich sind seine wissenschaftlichen Werke, von denen seine astronomischen und philosophischen Schriften sowie seine Übersetzungen und Paraphrasen des Aristoteles besonders erwähnt seien. Sein poetischer Nachlaß umfaßt außer Übersetzungen des Ovid und Vergil eine Sammlung von 100 Sonetten, zerstreute Gedichte und 3 Komödien: *L'Amor costante*, *Alessandro* und *l'Hortensio*, von denen indes die letztere nicht sicher von ihm ist. Wenigstens trug sie nicht seinen Namen, wenn sie auch ganz im Geschmacke des ersten Lustspiels geschrieben ist. Berüchtigt geworden ist Piccolomini durch seine schamlose Schrift: *La Rafaella* oder *Dialogo della bella creanza delle donne* (gedr. 1539), deren er sich später selbst schämte. Vgl. Tiraboschi, dem ich meine Skizze entnehme (16. Jahrhundert: Libro secondo, cap. 67).

[2]) 1. Ven. Agostino Bindoni 1550. 2. Vinezia, Gabriel Giolito 1553. 3. Senza luogo, stampatore e anno, in 8°, con due Prologhi non piu impressi, e composti del medesimo Autore per la prima e la seconda volta che fu recitata in Siena. 4. In Girolamo Russellis Sammlung Delle Comedie elette (Ven. per Plinio Pietra Santa) 1554, das vierte Stück. 5. Ven. Rampazetto 1561. 6. Ven. Gioliti 1562. 7. Ven. Rampazetto 1564. 8. Ven. Salicato 1569. 9. Ven. Cavalcalupo 1584. 10. Ven. Eredi del Bonibello 1596. 11. In der Sammlung Commedie degli Intronati di Siena. Siena 1611, das erste Stück des I. Bandes. 12. Der Neudruck in der Biblioteca rara Bd. 28, besorgt von C. Teoli, Milano 1864, basiert auf der Ausgabe von Russelli 1554 mit den Varianten der Ausgabe von 1611. Dies Verzeichnis, das auf Allaccis Drammaturgia und Fontanini-Apostolo Zenos Biblioteca beruht, dürfte kaum erschöpfend sein. Mir haben außer dem Neudrucke die Ausgaben von 1553, 1554 und 1569 vorgelegen.

Vater, Cornelio zu verheiraten, das sei das beste Mittel, ihn wieder auf den rechten Weg zurückzubringen. Vicentio hat selbst schon an diesen Ausweg gedacht; er hat sogar ein Mädchen für seinen Sohn ausgesucht, nämlich Lucilla, das einzige Kind des närrischen, aber reichen und vornehmen Costanzo Naspi, aber letzterer hat sich bis jetzt der Werbung gegenüber kühl verhalten. Seufzend beneidet Vicentio den kinderlosen Fabritio. Dieser erklärt jedoch, sein Geschick sei durchaus nicht so beneidenswert, wie er meine. Er sei nicht kinderlos. Er habe einst sein vierjähriges Töchterlein der Obhut ihres Oheims übergeben und dieser, plötzlich geächtet, sei mit dem Kinde entflohen und nunmehr seit vielen Jahren völlig verschollen. Nachdem Fabritio seinem Freunde nochmals empfohlen, Cornelio zu verheiraten, entfernt er sich und Costanzo Naspi erscheint (2. Scene). Der alte Herr gesteht Vicentio, daß er verliebt sei und dazu verliebt in die Frau eines anderen, des Capitano Malagigi. Vicentio verspottet Costanzo erst weidlich und sagt ihm dann derb seine Meinung, freilich ohne den alten Sünder zu bekehren. Ungeduldig bricht letzterer das Gespräch ab und kommt auf Vicentios Nichte zu sprechen. Aus alter Freundschaft für ihn erbietet er sich, das Mädchen trefflich zu verheiraten. Vicentio erwidert, Lampridia — so heißt die junge Dame —, die Tochter seines verstorbenen Bruders Belisario, habe noch keine Lust zum Heiraten; dagegen würde er es mit Freuden begrüßen, wenn Costanzo seine Tochter Lucilla mit Cornelio vermählte. Costanzo erklärt hierauf, das sei ihm unmöglich; den Grund könne er ihm vorerst noch nicht sagen, aber er werde ihn bald erfahren. Die beiden Alten entfernen sich nach verschiedenen Seiten, und Lampridia tritt heraus auf die Straße, auf der im regulären italienischen Lustspiel die ganze Handlung gewöhnlich verläuft. Wir begreifen alsbald (3. Sc.), warum die Schöne sich so sehr gegen eine Vermählung, wie man sie mit ihr vorhat, sträubt. In der Mädchenhülle steckt ein Jüngling, Aloisio mit Namen. Zugleich erfahren wir, daß nicht Belisario, sondern ein flüchtiger Rebell der Vater des verkleideten jungen Mannes ist. Vater und Sohn, für vogelfrei erklärt, waren nach Frankreich entflohen, der letztere, größerer Sicherheit halber, in Mädchentracht. Bei seinem Tode hatte der Geächtete das vermeinte Fräulein dem Schutze seines Freundes Belisario übergeben. Dieser hatte es für sein eigenes Töchterlein ausgegeben und bei seinem bald erfolgten Tode dem Vicentio als solches in Obhut hinterlassen. Wir erfahren außerdem noch aus Lampridias Mund, daß sie, oder eigentlich er, vor seiner Flucht aus der Heimat eine

gewisse Lucretia liebte und daß er sie noch liebt, obwohl sie längst verschollen sei und er daher nicht wisse, ob sie noch lebe oder nicht. Nicoletta, Lampridias Zofe, erscheint jetzt und sucht das Interesse ihrer «Herrin» für einen gewissen Fortunio zu erwecken; aber Lampridia will von keinem und auch von diesem Freier nichts wissen, obgleich er, wie sie eingesteht, ihrer teueren Lucretia auffallend gleicht; *ogni altro pensiero che amor de giovine mi sta nel capo*, ruft sie aus. Die freche Zofe ist über Lampridias Sprödigkeit über die Maßen verwundert und sucht sie in langer schamloser Rede von der Thorheit ihrer Ansicht zu überzeugen, indes vergebens. Nachdem sich beide entfernt haben, tritt (4. Sc.) der verliebte Cornelio auf. Er klagt in einem Monolog über die Härte seiner Angebeteten, die keine andere ist, als eben die von seinem Vater für ihn gewünschte Lucilla. Sein Freund Alessandro — der Titelheld und zugleich die überflüssigste Person des Stückes — kommt dazu und bemüht sich, ihm die Liebe zu Lucilla und überhaupt für ein Mädchen als thöricht auszureden, er hat aber damit keinen Erfolg und entfernt sich, als er Querciuola, Cornelios Diener, kommen sieht. Der Jüngling schließt aus dem heiteren Gesichte seines als Liebesboten mit Geschenken zu Lucilla gesandten Dieners auf gute Nachrichten. Er täuscht sich nicht (5. Sc.): Querciuola berichtet ihm, daß Lucilla ihn liebe und überreicht ihm zur Bestätigung einen Brief von ihr. In diesem erklärt die junge Dame, sie habe sich nur spröde gezeigt, um den Verehrer auf die Probe zu stellen, sie liebe ihn aber längst und erwarte ihn noch heute in ihrem Hause. Cornelio möge nur Sorge tragen, daß ihr Vater auf irgend eine Weise außerhalb des Hauses beschäftigt werde. Entzücken des Jünglings. Der verschlagene Querciuola wird gleich angegangen, einen Plan zu ersinnen, wie der alte Costanzo von seiner Wohnung fortzulocken sei. Das habe keine Schwierigkeit, meint Querciuola, denn Costanzo liebe Brigida, das Weib des Capitano Malagigi — *la quale è tutta mia* — und er werde mit ihr etwas verabreden, was zweckdienlich sei.

Eine Scene zwischen dem großmäuligen Capitano Malagigi und seinem Diener Fagiuolo (6. Sc.) im bekannten Stile beschließt den I. Akt.

II. Akt.

Fortunio, oder, wie die Bühnenangabe uns belehrt, Lucretia in Jünglingstracht, hält ein Selbstgespräch über ihr eigentümliches Liebesweh. Sie liebt ein Mädchen, die Lampridia, weil diese mit ihrem Geliebten Aloisio große Ähnlichkeit hat. Von Aloisio hat sie

seit sieben Jahren jede Spur verloren. Kein Wunder auch. Nachdem dieser sich von der gemeinsamen Heimat (Sizilien) mit seinem Vater entfernt, war sie, von ihrem Ohm in männlicher Tracht mit auf Reisen genommen, in die Hände von Korsaren gefallen und vom Schicksal hin- und hergeworfen, endlich nach Pisa gekommen. Nicoletta kommt nun und meldet dem vermeinten Fortunio den Mißerfolg seines Liebeswerbens bei ihrer Herrin. Das freche Geschöpf rät dem Trostlosen, von List und Gewalt Gebrauch zu machen. *Lampridia,* bemerkt sie, *suol sempre dopo desinare gittarsi su'l letto e quivi dormire un'ora, tal che la potrete assalire mentre ch'ella dorme.* Sie wolle ihm gerne Einlaß verschaffen. Fortunio weist diesen schamlosen Vorschlag anfangs zurück, aber durchaus nicht aus sittlicher Entrüstung, sondern wegen der dabei drohenden Gefahr. Schließlich will sie sich die Sache noch überlegen. Allein geblieben, kommt sie nach kurzem Schwanken zu dem Entschluß, das Abenteuer auf alle Fälle zu versuchen. Aus der folgenden recht überflüssigen Bedientenscene (2. Sc.) haben wir nur eines festzuhalten: Querciuola erfährt von Fagiuola, daß sein Herr, der Capitano, beabsichtige, den Nachmittag nach Lucca zu reisen. Darauf gründete der verschmitzte Diener einen Plan, den wir ihn bei dem des Weges kommenden Costanzo sogleich in Ausführung bringen sehen (3. Sc.) Der Schalk spiegelt dem verliebten Alten vor, Brigida, deren Mann nach Lucca reise, erwarte ihn nach Tisch, aber um die Ehre der Dame nicht bloßzustellen, müsse er in Verkleidung kommen; am wenigsten auffällig wäre die als Handwerker. Er empfehle ihm, als Schlosser mit geschwärztem Gesicht an der Thüre seiner Angebeteten vorbeizuspazieren, den üblichen Ausruf dieses Handwerkers: *Chi vuol, donne, acconciar chiaui in toppe e toppe rotte!* hören zu lassen, bis ihn Brigida ins Haus rufe. Diese Verkleidung gefällt zwar dem alten Gecken nicht, denn wie sollte er in berußter Gestalt Brigida gefallen; allein der Diener weiß ihn zu beschwatzen, indem er bemerkt, er könne sich ja, einmal in Brigidas Wohnung, wieder waschen. Costanzo begiebt sich jetzt in sein Haus, während der zurückbleibende Querciuola sich auf den Spaß freut, den er mit dem Alten haben werde. In der folgenden (4.) Scene erfahren wir von Aloisio, daß die über seinen Vater und ihn verhängte Acht aufgehoben worden sei, wie er soeben im Kloster von einer sizilianischen Nonne vernommen habe. Nun könne er ruhig Geschlecht und Herkunft offenbaren. In der 5. Scene unterrichtet Querciuola seinen jungen Herrn von dem dem alten Costanzo zu spielenden Streich. Cornelio teilt ihm seinerseits mit,

daß er nach Tisch in Alessandros Haus gehe, um von da aus, mit einer Strickleiter ausgerüstet, sich zu Lucilla zu begeben.

III. Akt.

Wir erblicken Costanzo als rußigen Schlosser und Querciuola, der ihm über seine prächtig gelungene Verkleidung Komplimente macht. Hierauf belehrt er ihn über seine zu spielende Rolle und Costanzo hebt seinen Gang an. Brigida ruft ihn ins Haus, Querciuola schließt die Hausthüre ab und läuft fort, um Cornelio zu benachrichtigen, daß der Vogel im Käfig sei. In der nächsten Scene schleicht sich Fortunio-Lucretia zu Lampridia. In der 3. Scene nahen sich Cornelio und Alessandro mit einer Strickleiter Lucillas Hause. Alle Intriguen sind im Gange. Alessandros moralische oder eigentlich unmoralische Betrachtungen über die Frauen, dem Freunde zur Belehrung und Besserung vorgetragen, haben mit der Handlung nichts zu thun. Cornelio unterbricht ihn daher mit Recht durch die Aufforderung, ihm zur Befestigung der Strickleiter behilflich zu sein. Lucilla sträubt sich anfangs, den Jüngling einzulassen. Sie wird sich erst jetzt der Tragweite ihrer Handlungsweise bewußt. Jedoch nach langem Hin- und Herreden, nachdem ihr Cornelio zugeschworen, daß er nur eine Unterhaltung in allen Ehren mit ihr wünsche, giebt sie nach und weist die Jünglinge in ein zerfallenes Rückgebäude, von wo aus mittels der Strickleiter leichter ins Haus zu gelangen sei. Kaum sind die jungen Leute verschwunden, so erscheint plötzlich der Capitano Malagigi. Seine Reise nach Lucca war Erdichtung. Er war vom Herzog — wir erfahren nicht, von welchem — zur Jagd eingeladen worden und diese Jagd war aus gewissen Gründen unterblieben. Dies erzählt er seinem Diener Fagiuolo, indem er sich seinem Hause nähert. Er ist erstaunt, es verschlossen zu finden. Er erbricht die Thüre. Der in diesem Augenblicke von der Neugierde herbeigeführte Querciuola hört, wie dem armen Costanzo von dem wütenden Miles mitgespielt wird. Gleich enteilt der Diener, um womöglich seinen jungen Herrn von der unerwarteten Rückkunft des Bramarbas zu benachrichtigen. Indessen hat Malagigi den Eindringling unter Schimpfen, Flüchen und Fußtritten zum Hause hinausbefördert und mit fürchterlichen Drohungen ihm das Wiederbetreten des Hauses verboten. Der mißhandelte, gefoppte Greis erzählt uns, wie er, nach Brigidas Zimmer suchend, von ihr in eine *camera del necessario* eingeschlossen worden sei, wo er von dem entsetzlichen Gestank schier krank wurde. Er schimpft auf die Frauen, die alle nichts taugten,

Nun will er nach Hause; aber, o wehe, sein Diener Ruzza steht vor der Thüre, und der Schlingel stellt sich gar noch, als kenne er ihn nicht und will den unbekannten Schlosser nicht ins Haus lassen. Verzweifelt ruft Costanzo: «Aber so betrachte mich doch.» Hierauf Ruzza: *Quanto più ti guardo, piu m'hai uiso di sciagurato*: *che cosa è Costanzo, che è galante, gratioso, che par un angelo?* Cost.: *Gli è questo carbone che m'a trasfigurato* . . . Ruzza: *Vatti con Dio* . . . Umsonst verlegt sich Costanzo aufs Bitten. Es regnen Ausdrücke wie *brutto*, *sciagurato, poltron, furfante*, *briccone* u. s. w. auf ihn. Endlich fleht Costanzo: *Fa una cosa*, *Ruzza, portami almanco un poca d'acqua*, *ch'io mi laui il viso*, *che uedrai*, *ch'io son Costanzo.* Nach kurzem Weigern läßt sich Ruzza erweichen, erkennt den Herrn und bittet ihn um Verzeihung. Costanzo eilt ins Haus.

IV. Akt.

Costanzo hat durch eine Mauerritze im Gemache der Tochter *un'huomo molto strettamente con esso lei* bemerkt und ist außer sich vor Wut über die Scheinheilige. Er hat das Paar eingeschlossen und will nun zum Herzog laufen, um den Schuldigen bestraft zu sehen. Ruzza rät ihm davon ab. Er erinnert ihn daran, daß er die Tochter ja bereits verheiratet (richtiger gesagt, verlobt) habe und daß die Sache nicht ihn, sondern *al suo marito tocca.* Und als diese Vorstellung nichts fruchtet, ruft er: *Eh non fate padrone*, *non discoprite questa uergogna per tutta Pisa; doue che se sarete sauio*, *non la saprà altra persona che uoi &io.* Vergebens. Costanzo entfernt sich und von dem zurückbleibenden Ruzza erfährt Querciuola, der seinen jungen Herrn von der Rückkunft des Costanzo unterrichten möchte, die Sachlage. Sogleich beschließt er, den Vicentio aufzusuchen. Doch dieser erspart ihm die Mühe. Er kommt, gerade von einer Einladung heimkehrend, des Wegs daher (2. Sc.) In ein paar Worten berichtet ihm der Diener das Geschehene und empfiehlt dem Jammernden, entweder Costanzo aufzusuchen, oder, falls dieser bereits beim Herzog wäre, auch dahin zu gehen. Vicentio findet den Rat gut, bittet aber den Diener, er möge inzwischen Cornelio um jeden Preis aus der Haft befreien. In der folgenden (3.) Scene erscheint, durch den Kobold Zufall herbeigeführt, ein Messer Lucretio Siciliano und trifft durch Veranstalten desselben Kobolds gleich mit dem uns bekannten Rechtsgelehrten Fabritio zusammen. Sie erkennen sich beide als Landsleute, und Lucretio erzählt, er suche durch ganz Italien seinen Neffen Aloisio, der mit seinem Vater einst geächtet,

jetzt unbesorgt in die Vaterstadt Palermo zurückkehren könne. Fabritio nimmt den Landsmann mit in sein Haus.

Inzwischen ist Cornelio, von Querciuola unterstützt, mittels der Strickleiter aus seiner Haft entkommen und erzählt (4. Sc.) dem Diener, daß er bei Lucilla nichts erreicht habe, als *un bacio* und das Versprechen, daß sie keinen anderen heiraten werde als ihn. Querciuola macht sich in seiner cynischen Weise darüber lustig: *Dunque non auete fatto niente? o che uergogna!* Cornelio sagt: *Ella non ha uoluto.* Hierauf der Diener: *E doue aueuate le mani?* Allein der Jüngling meint: *Io desideraua d'auer da lei la cosa per amore e non per forza.* Die Anerkennung, die die zügellose Bedientenseele dem Verhalten des Paares und besonders der jungen Dame versagt, werden wir ihnen um so freudiger zuteil werden lassen.

Auf die Bitte Cornelios, etwas zur Rettung des Rufes seiner Geliebten zu thun, macht ihm Querciuola den Vorschlag, Brigida in Mannskleidern schleunigst mittels der noch zur Verfügung stehenden Strickleiter zu Lucilla ins Gemach zu bringen; dann wird in den Augen des einschreitenden Gerichts die ganze Sache als ein harmloser Scherz erscheinen und Costanzo wird sich leicht einreden lassen, daß Brigida ihm zuliebe die Verkleidung unternommen hat. Der schlaue Plan gefällt dem jungen Manne und Querciuola geht sofort an die Ausführung desselben. Die nächste (5.) Scene, in der sich die Kupplerin *(pollastriera)* Angela Rats erholt bei ihrer alten Lehrmeisterin Nicoletta, scheint vom Dichter nur angebracht zu sein, um Fortunios überraschende Entdeckungen bei der schlafenden Lampridia zum besten zu geben. Ich eile gleich zur 6. Scene. Der Capitano ist ärgerlich, seine Frau nirgends finden zu können, und gerade führt sie Querciuola verkleidet ihm an der Nase vorbei in Costanzos Haus, ohne daß der Bramarbas sie erkennt. Es ist dies um so auffallender, als Fagiuola, sein Diener, ihn noch darauf aufmerksam macht, daß die vorbeigehende Person eine Dame sein müsse. Mit den Aufschneidereien Malagigis und den Witzeleien seines Dieners schließt der Akt.

V. Akt.

Costanzo, von Vicentio erfahrend, daß der Eindringling Cornelio sei, rast und erweist sich unerbittlich gegenüber dem Flehen des geängstigten Vaters, seinem Sohne zu verzeihen. Selbst ein Fußfall Vicentios macht den nach Art aller Dummen äußerst verstockten Alten nicht anderen Sinnes. Vicentios Vorschlag, die beiden jungen Leute mit einander zu vermählen, lehnt er mit dem Hinweis ab,

Lucilla sei mit einem gewissen Leonardo Lanfranchi bereits so gut wie verheiratet. Da erscheint Querciuola und meldet, Cornelio sitze ruhig zu Hause, und der von Costanzo rasch herbeigerufene Ruzza erzählt, daß der soeben erschienene Beamte, der Cornelio verhaften sollte, bei Lucilla nur die verkleidete Brigida gefunden habe, die — wie der Diener leise Costanzo sagt — gekommen war *con animo di uolerui assaltar questa notte nella camera uostra per l'amor che ui porta.* Nun atmet Vicentio auf, Costanzo aber, eine flüchtige Entschuldigung ihm gegenüber stammelnd, eilt fort, um von Brigida noch *un bacio* zu erhaschen. Nun tritt Cornelio auf (3. Sc.) und bittet den Vater, er möge ihm die Hand Lucillas verschaffen. Vicentio hält ihm sein leichtsinniges Betragen vor und zeigt wenig Neigung, einem Manne wie Costanzo, der ihn eben durch sein unbarmherziges, unedles Benehmen geärgert hat, nochmals als Bittender gegenüberzutreten.

Malagigi, der bisher vergebens auf der Suche nach seiner Frau gewesen, erfährt (3. Sc.) mit einem Male von seinem kleinen Diener Brachetto, daß ein Mensch sie in Mannskleidern nach «Ruzzas Haus» geführt habe. Flammend vor Wut, stürmt er auf Costanzos Behausung los und droht Tod und Verderben. Als aber der Alte, der immerhin noch mehr Mut als Verstand hat, bewaffnet heraustritt, ergreift der Feigling schleunigst die Flucht. Brigida, die ihm in den Weg kommt, weiß sich trefflich herauszubeißen. Sie hat Brachetto getroffen, das Geschehene erfahren und ihn nun dahin belehrt, daß er, vom Capitano nochmals befragt, seine Aussage entsprechend abändert.

Costanzo tritt auf (4. Sc.). Er hat von Lucillas Bräutigam soeben eine Absage erhalten; der junge Mann hat den Krummstab dem Ehejoche vorgezogen. Nun ist der Alte, was er Vicentio sogleich mitteilte, gerne bereit, Cornelio zum Schwiegersohn anzunehmen. Eben will Vicentio die freudige Nachricht dem Sohne mitteilen, als dieser ganz aufgeregt aus dem Hause stürzt und erzählt, er habe Lampridia mit einem Manne eingeschlossen gefunden; die Ehre des Hauses sei verletzt und fordere blutige Rache. Vicentio, wütend, befiehlt, den Frevler herbeizuholen. Er erscheint: es ist Fortunio. Seine Verteidigung geht dahin, daß er die Ehre des Hauses gar nicht habe verletzen können, denn die vermeinte Lampridia sei ein Jüngling. Seine Angabe findet keinen Glauben und Cornelio eilt fort, um Lampridia zu holen. Inzwischen kommen Fabritio und Lucretio zu den Zurückgebliebenen (5. Sc.), und als nun Lampridia erscheint und sich als Aloisio zu erkennen giebt, wird er zugleich von Lucretio als

Neffe und von Fortunio-Lucretia als Geliebter erkannt. Die Angaben Lucretias machen wieder Fabritio stutzig und er findet mit Entzücken in der verkleideten Schönen seine verlorene Tochter wieder, die er gerne mit Aloisio vereinigt.

Der *Alessandro* gehört gleich den übrigen Stücken des Verfassers zu der Klasse der Novellen- und Abenteuerlustspiele, ist jedoch stark beeinflußt durch die antike attisch-römische Komödie.

In der Erfindung hat sich Piccolomini nicht gerade schwer gethan. Neben Plautus und Terenz kennt er auch recht gut das zeitgenössische italienische Lustspiel. Während er jenen z. B. die Figur des prahlerischen Soldaten und einen Teil der Scenen, in denen dieser sein Wesen treibt, entnahm und sich ihnen in den Erkennungsscenen am Schlusse nähert, verdankt er diesen einen erheblichen Teil seiner Charaktere, Motive und Intriguen. Drei Stücke sind es, denen er vornehmlich verpflichtet ist: Dovizios *Calandria,* den *Ingannati* degli Intronati di Siena[1]) und Giancarlis *La Cingana.*[2])

Die *Calandria* legte ihm die Idee nahe, ein Mädchen der Sicherheit halber in Jünglingstracht und einen Jüngling in Mädchentracht gehen zu lassen. Wenn ferner Cornelio bei Lucilla betroffen und

---

[1]) Auf dieses Stück spielt Piccolomini in der 3. Scene des II. Aktes an, wo Querciuola mit Bezug auf den dem alten Costanzo zu spielenden Streich sagt: *Questa ha da esser la piu bella burla del mondo. Quella di quel vecchio pazzo della comedia degli Intronati non ci sara per niente.*

[2]) Um zu wissen, wie weit man bei Piccolomini mit der Annahme von Vorbildern gehen darf, ist es nötig, die Zeit der Abfassung des Stückes zu bestimmen. Zwei Stellen zeigen deutlich die Zeit an, in der die Handlung spielt: In der 3. Scene des IV. Aktes wird die Jahrzahl 1537 genannt, seit der 7 Jahre vergangen sind. Die Ausgabe des *Alessandro* von 1864 bietet wohl, den Fehler der Ausgabe von 1554 wiederholend, die Jahrzahl 1532, allein die zweite historische Anspielung bestätigt die Richtigkeit der in den ältesten Ausgaben genannten Zahl 1537. In der letzten Scene des IV. Aktes sagt Malagigi von seinem Schwerte: . . *l'haueua il Signor Cesar Fregoso, e io glie la furai in una barca, quando fu fatto prigione tre anni sono mentre che dormiua* etc. Das ist offenbar eine Anspielung auf die am 3. Juli 1541 erfolgte Gefangennahme oder richtiger Ermordung dieses im Dienste Franz I. stehenden Feldherrn und Gesandten bei einer Pofahrt, auf Veranstaltung Alonso d'Avallos, Marchese del Guasto, Statthalters von Mailand. Die Zahlen 1541 + 3 ergeben ebenfalls 1544. Spielte aber die Handlung 1544, so können wir, gerade mit Rücksicht auf diese Anspielungen, die Entstehungszeit nicht viel später als etwa 1545 setzen. — Die *Cingana,* über welche man meine Arbeit in der Zsch. f. r. Ph. XV., 184 ff. vergleichen mag, ist 1543/44 verfasst; cf. daselbst S. 189.

vom Vater des Mädchens eingeschlossen, sich, unterstützt von seinem schlauen Diener, durchs Fenster rettet, während die verkleidete Brigida seine Stelle einnimmt, so entspricht das ganz der Situation im letzten Akte der *Calandria*, wo Lidio, bei Fulvia betroffen und von Calandros Brüdern eingeschlossen, sich auf das Veranstalten Fessenios durchs Fenster flüchtet, während seine Schwester Santilla in Mannstracht einsteigt.

In den *Ingannati* fand er die Idee, das junge Paar vom Vater des Mädchens in flagranti überraschen zu lassen, des letzteren Wut über das Geschehene und seinen Ruf nach Rache an dem Eindringling; ferner mehrere Charaktere, so den des gesetzten ernsten und des närrischen verliebten Greises.

Die *Cingana* lieferte ihm, wie ich schon an anderer Stelle [1]) gezeigt habe, die Intrigue zwischen dem alten Costanzo und dem verschmitzten Diener Querciuola. Wie hier Querciuola den Alten veranlaßt, als Schlosser verkleidet sich zur Geliebten zu schleichen, so dort Spingarda den alten Achario in der Verkleidung eines Holzhauers bezw. Arztes. Wie hier Querciuola sich mit Brigida zur Dupierung des Alten verständigt, so dort Spingarda mit Stella. Wie hier Costanzo vom Capitano mit Fußtritten und Prügeln zum Hause hinausgetrieben wird, so dort Achario von dem Ruffiano Lupo. Freilich bleibt Piccolomini in seiner Nachahmung ebenso weit hinter Giancarli zurück, als Costanzo in der Dummheit hinter Achario, und Querciuola in ergötzlicher Verschmitztheit hinter Spingarda. Auch die Idee, einen kleinen Knaben im Spiel zu verwenden (Brachetto), scheint der *Cingana* (Fioretto) entlehnt zu sein.

Neben diesen Autoren scheint Piccolomini auch noch andere Dichter wie Ariosto und Dolce studiert zu haben. So könnte z. B. die verfänglichste Situation im *Alessandro* (Fortunio bei Lampridia) durch eine ähnliche in Dolces *Ragazzo* (IV, 1) eingegeben worden sein. Die Idee, einen Alten durch eine Liebschaft auswärts zu beschäftigen, damit ein verliebter Jüngling freies Spiel habe, um zu dessen Tochter zu gelangen, bietet sowohl die *Cingana* als auch Dolces *Ragazzo*. Manches Motiv ist novellistischen Ursprungs. Es würde mich indes zu weit führen, wollte ich das alles noch im Einzelnen betrachten. Genug, der *Stordito* beobachtete ein von vielen großen und kleinen Dichtern der eigenen wie früheren oder späteren Zeit eingeschlagenes Verfahren: Il prenait son bien, où il le trouvait.

[1]) Zsch. f. r. Ph. XV. S. 215.

Man kann indes nicht sagen, daß seine Nachahmungen sklavische wären. Der *Alessandro* liest sich, trotz aller Anlehnungen an ältere Vorbilder im einzelnen, völlig wie ein originelles Stück.

Wenn wir die Zahl der Auflagen oder die Lobsprüche der Zeitgenossen zum Maßstabe für die Güte eines Stückes nehmen würden, so müßte man dem *Alessandro* einen hervorragenden Platz im Cinquecentistendrama anweisen. Wie wir oben sahen, sind zwischen 1550—1611 mindestens 10 Ausgaben erschienen, und die Lobsprüche der Zeitgenossen über das Lustspiel lauten geradezu überschwänglich. So sagt z. B. Giralamo Ruscelli, in den Anmerkungen zu der oben erwähnten Ausgabe, vom *Alessandro* und dem *Amor costante* Piccolominis, es sei die Ansicht aller Gelehrten und Urteilsfähigen: *che in esse non sia cosa se non perfetta.* In der 1550 zu Venedig bei Bindoni erschienenen Ausgabe des *Alessandro* sagt der T. N. unterzeichnete Herausgeber in seinem Widmungsschreiben: . . . *questa Comedia . . . mi fu mandata da Roma, doue questo Carnouale passato al cospetto di tutta la Nobiltà còn molto aplauso fu recitata e . . . . fu giudicata per una de le leggiadre e dotte Comedie cosi di stile, come d'inuentione, che a questa nostra età fusse veduta giamai.* Scipione Bargagli in seiner *Oratione in lode della Accademia degl' Intronati* ist gleichfalls des Lobes voll und erwähnt, daß der *Alessandro* nicht nur in vielen Städten Italiens, sondern auch vor Heinrich II. von Frankreich zur Aufführung gekommen sei. Troiano Boccalini [1]) sowohl als auch der Abbate Lancelletto [2]) sollen den Piccolomini als den *Principe de' comici italiani* bezeichnet haben.

Diese Hochschätzung der Lustspiele Piccolominis konnte nicht hindern, daß sie in der Folge mißachtet, übersehen und vergessen wurden. Crescimbeni, Fontanini-Zeno, Quadrio und Tiraboschi erwähnen Piccolomini als Lustspieldichter, aber ohne ein Wort des Lobes. Die Litterarhistoriker unseres Jahrhunderts ignorieren ihn, wie z. B. Salfi, Sismondi, Canello, entweder ganz oder begnügen sich wie Ginguené mit dem bloßen Titel. Klein bespricht von Piccolomini wohl *L'Amor costante* und *Hortensio,* aber von der Existenz des

---

[1]) Napoli Signorelli in seiner Storia critica de' Teatri (Napoli 1813) B. V, 217 sagt: *Giovanni Imperiali nel Museo Istorico parla delle due prime (Amor costante und Alessandro) con molta lode e cita Trojano Boccalini, da cui il Piccolomini stimavasi pel principe de' poeti comici Italiani.* Imperialis *Museo* war mir nicht zugänglich und die Stelle bei Boccalini nachzusuchen, hatte ich nicht die Zeit.

[2]) Die Äußerung des Padre D. Secondo Lancelotti befindet sich in dessen *L'Hoggidi overo il Mondo non peggiore etc.* (Ven. 1636) Bd. 2, S. 219.

Alessandro weiß er nichts.[1]) Nur Gaspary spendet dem *Alessandro* Lob (Gesch. der ital. Litt. II. [1888] S. 615).

In diesen sich schroff gegenüberstehenden Urteilen kommt der wechselnde Geschmack der Jahrhunderte zum Ausdrucke. Was das 16. Jahrhundert liebte, das war im 17. und noch mehr im 18. Jahrhundert in Mißkredit geraten. Wir haben aber, um zu einer richtigen Ansicht über den Wert des Stückes zu kommen, dasselbe aus seiner Zeit heraus zu beurteilen. Da dürfen wir denn nicht vergessen, daß es in einer Zeit geschrieben wurde, wo Verkleidungen, Verwechslungen u. dgl. mehr noch nicht so verbrauchte Motive waren, wie auch nur 20 bis 30 Jahre später. Wir können daher dem Dichter aus der Wahl seines Stoffes keinen Vorwurf machen. Eine andere Frage ist es, ob das Stück den Anforderungen, die man schon damals an ein gutes Lustspiel stellte, entsprach. Diese Frage kann nicht durchweg bejaht werden. Die Fabel ist wohl gut ersonnen, die Handlung ziemlich spannend; es fehlt auch nicht an komischen Scenen, allein die Durchführung im einzelnen läßt zu wünschen übrig. So beobachtet der Verfasser zwar — worauf wir heutzutage wenig Gewicht legen — strenge die Einheiten der Zeit und des Ortes, bedenklich sieht es dagegen mit der Einheit der Handlung aus. Der Dichter hat drei verschiedene Handlungen in seinem Stücke vereinigt, von denen sich schwer sagen läßt, welche er als die hauptsächlichste betrachtet wissen wollte. Der Titel klärt uns über seine Absicht nicht auf; denn er ist einer unbedeutenden Nebenperson entlehnt. Ob man nun aber Costanzos Abenteuer oder die Liebessache zwischen Cornelio und Lucilla als die Hauptsache ansieht, so läßt sich die ganze Intrigue Lampridia-Fortunio wegdenken, ohne daß die Handlung dabei leidet. Betrachtet man aber diese Intrigue als die Hauptsache, so stehen wieder die beiden anderen Intriguen so gut wie in keinem Zusammenhang mit ihr. Das ist ein Fehler in der Anlage, ein Fehler freilich, der sich in vielen Stücken des Cinquecento und insbesondere im spanischen und englischen Drama des 16. und 17. Jahrhunderts findet. Ferner hat Piccolomini mehrere Verstöße gegen die Ökonomie begangen. Ich will kein so großes Gewicht darauf legen, daß einige Personen überflüssig, einige Scenen entbehrlich oder zu lang sind: man liebte eben damals eine gewisse behagliche Breite und besonders

[1]) Diese Unterlassungssünde hat wohl der von Klein benutzte E. Ruth (Gesch. der ital. Poesie) II, S. 585, verschuldet, wo auch nur die obigen beiden Stücke angeführt sind, der Hortensio sogar in der unrichtigen Form Ortensia.

die retardierenden Einschiebsel der Bedientenscenen; aber es ist doch entschieden zu tadeln, daß sich der Dichter so in Wiederholungen gefällt. So erzählt zuerst Aloisio seine und Lucretias Geschichte (I, 3), dann erfahren wir sie von Lucretia (II, 1), dann von Lucretio (IV, 3) und endlich nochmals in der Erkennungs- und Schlußscene. Hätte er nicht besser gethan, uns über das Geheimnis der Verkleidung beider Personen bis zum Schluß hinzuhalten oder in Zweifel zu lassen? Aber freilich dann fiel der ganze sinnliche Kitzel fort, den die Zuschauer über die Intrigue Fortunio-Lampridia empfinden sollten; denn leider ist es mit der Moral des Stückes schlecht bestellt. Es ist in sittlicher Hinsicht des Verfassers des berüchtigten *Dialogo della bella Creanza delle Donne* würdig. Wenn auch nicht so gemein wie die *Calandria*, so schamlos wie die *Mandragola* oder die Dirnenstücke des Aretiners, so ist es doch noch unzüchtig genug: eine Eigenschaft allerdings, die es mit den meisten Lustspielen des Cinquecento teilt.

Was die Wahrscheinlichkeit der Handlung anbelangt, so ist der *Alessandro* nicht ganz einwandfrei. Daß Aloisio und Lucretia lange zusammen in einer Stadt leben, sich sehen und nicht erkennen, ist nicht recht glaublich und durch die Verkleidungen nicht genügend motiviert. Schlecht begründet ist auch der plötzliche Rücktritt Lanfranchis von seiner Brautschaft. Offenbar ein schlechter Notbehelf, um die Ehe zwischen Cornelio und Lucilla zu ermöglichen und ein Beweis, daß es dem Dichter an Erfindung gebrach.

Nicht übel dagegen sind die Charaktere ausgefallen; besonders Costanzo, der ebenso lüsterne, wie bockbeinige Greis, der schlaue Querciuola und die kuppelnde Nicoletta, letztere ein getreues Konterfei Aretinischer Figuren, sind trefflich gelungene Gestalten. Uneingegeschränktes Lob verdient aber die Diktion und die Behandlung des Dialogs. Schon Gaspary rühmt an unserem Stück, daß es sich durch Geschick und Natürlichkeit des Dialogs auszeichnet.

Vorzüge und Mängel reiflich gegen einander abgewogen, gehört der *Alessandro* noch zu den besseren Lustspielen jener Tage, und es kann seinem Verfasser ein entschiedenes Talent für das leichtere Lustspiel nicht abgesprochen werden.

In dieser Wertschätzung werden wir noch durch einen Umstand bestärkt. Der *Alessandro* ist Gegenstand zahlloser Nachahmungen geworden, ein Erfolg, den er mit den übrigen Stücken der Intronaten teilt. Hier einige Beispiele:

In Cecchis *L'Assiuolo* (gedr. 1550) wird der verliebte alte Ambrogio auch ins Haus zu einer Dame gelockt und dort, wie Costanzo im *Alessandro*, eingeschlossen.

In Grazzinis *I Parentadi* (gedr. 1582) verkleidet sich der alte Giammateo als Weib, seine Frau Cangenova legt Mannstracht an; bei ihnen weilt eine Cornelia, die in Wirklichkeit ein Cornelio ist, für das vermeinte Mädchen schwärmt ein Fabio u. s. w.

In Grazzinis *La Pinzochera* wird der alte verliebte Gerozzo aus seinem Hause gelockt durch ein Stelldichein, um die Zusammenkünfte seiner Tochter Fiametta mit ihrem Anbeter Federigo zu ermöglichen.

Motive aus *Alessandro* finden sich in N. Secchis *La Camariera* (gedr. 1583) und in Lancis *Olivetta* (gedr. 1587), in Paraboscos und in G. B. della Portas *La Fantesca* (gedr. 1557, bezw. 1592).

In Francesco Mercatis *Il Lanzi* (1566) haben wir einen verliebten Greis Ruberto, der sich in der Verkleidung eines «*velettaio*» zu einem Mädchen schleicht und, dort ertappt, durchgeprügelt wird. Heimkehrend wird er von seiner Magd Pippa, die ihn in seiner Verkleidung nicht erkennt, lange nicht ins Haus gelassen. Seine Abwesenheit hat ein verliebter Jüngling benutzt, um zu seiner Tochter zu gelangen, wo er von dem erbosten Alten festgehalten wird u. s. w.

Vicenzo Giusti (da Udine) wendet in seiner Komödie *Fortunio* (1593) gleichfalls Verkleidungen ähnlich wie im *Alessandro* an. Seine Abhängigkeit von diesem Stücke ist schon aus den von ihm gebrauchten Namen ersichtlich: das verkleidete Mädchen heißt wie dort Fortunio, ein Cornelio liebt eine Lucilla u. s. w.

In Bernardino Cenatis Arcicomedia *La Silvia errante*[1]) (gedr. 1605) verkleidet sich der alte Theodoro, um zu seiner Angebeteten zu gelangen, als Schlosser und erhält bei seinem Abenteuer gleichfalls tüchtige Prügel.

In der von dem Mitglied *Il Mesto* der Akademie der *Filomati* zu Siena 1610 daselbst geschriebenen und aufgeführten *Clarice* liebt Camilla die Celia, die sie für ein Mädchen hält, die aber in Wirklichkeit ein verkleideter Jüngling Namens Fortunio ist.

---

[1]) Ich benutze die Gelegenheit, um einen lapsus calami in meinem Aufsatze: Lope de Rueda und das ital. Lustpiel Zsch. f. r. Ph. XV. S. 215 zu korrigieren. Nicht Piccolominis *Amor costante*, sondern dessen *Alessandro* ist es, dem sich Cenati anschließt.

Diese Beispiele, welche sich beträchtlich vermehren ließen, zeigen, wie die Einwirkung des *Alessandro* auf das italienische Drama bis ins nächste Jahrhundert fortdauerte. Sie blieb indes nicht auf Italien beschränkt. Das Stück wurde, wie ich anderwärts zu zeigen gedenke, auch in Frankreich bekannt, und Chapman war es vorbehalten, es auf den englischen Boden zu verpflanzen. Beschäftigen wir uns nun mit seiner Nachahmung.

May-Day.

Chapman hat die Fabel des italienischen Stückes in der Hauptsache beibehalten und nur in Einzelheiten umgestaltet. Ganz gegen die Gepflogenheit der damaligen Playwrights bei der Nachahmung ausländischer Dramen verzichtete er darauf, das Stück durch Hinzufügung einer Nebenhandlung zu erweitern. Begreiflich! Enthielt ja der *Alessandro* bereits eine dreifache Handlung.

Der englische Dichter hat zwar für seine *witty Comedy* auch italienische Namen gewählt, aber fast durchgehends andere als er in seiner Vorlage fand.

Es entspricht bei

Chapmann:	Piccolomini:
Honorio	Vicentio,
Aurelio	Cornelio,
Angelo	Querciuola,
Lucretia (Lucretio)	Lampridia (Aloisio),
(Theagine) Lionell / Leonoro	Fortunio,
Lorenzo	Costanzo,
Aemilia	Lucilla,
Quintiliano	Malagigi,
Fannio[1])	Fagiuolo,
Giacomo	(Brachetto),
Franceschina	Brigida,
Temperance	Nicoletta,
Lodovico	Alessandro,
Gasparo	(Leonardo Lanfranchi).

Nicht benützt hat Chapman 5 Personen seiner Vorlage, nämlich: Furbetto, Fabritio, Lucretio, Ruzza und Angela. Der letztere Name legte ihm den Namen Angelo nahe. Lucretio bezeichnet bei ihm

---

[1]) Dieser Name, der auch als Bedientenname in der *Calandria* vorkommt, legt die Vermutung nahe, daß Chapman dieses Stück kannte.

eine andere Person als bei Piccolomini. Hinzugefügt hat er die beiden *gulls* Innocentio und Giovenelle, sowie einen Schneider nebst Sohn, einen Barbier und mehrere Tänzer.

Mit den beibehaltenen Personen hat Chapman sehr erhebliche Veränderungen vorgenommen. Honorio und sein Sohn Aurelio treten weit mehr zurück als ihre Vorbilder Vicentio und Cornelio, ebenso Lucretia und Theagine mehr als Lampridia und Fortunio. Aus letzterem hat der Engländer, wie oben bereits ungedeutet, zwei Personen gemacht. Auf den Grund werde ich weiter unten zurückkommen.

Dagegen treten der Captain und seine Frau, sowie insbesondere Lodovico weitaus mehr in den Vordergrund, als die entsprechenden Figuren bei Piccolomini. Während Leonardo Lanfranchi bei dem Italiener nur genannt wird, tritt sein Ersatzmann Gasparo, *a foolish Clown*, wirklich auf. Giacomo übernimmt zuletzt die Rolle des Brachetto, ist aber eine ganz andere Person und als Freund Aurelios und Lodovicos gedacht. Der Schauplatz, bei dem Italiener Pisa, ist bei dem Engländer das seinen Lesern und Zuschauern geläufigere Venedig. Sehen wir nun zu, wie Chapman sich im einzelnen zu seinem Vorbilde verhält.

I. Akt.

Zunächst verrät Chapman noch wenig seine Quelle. Da er die Person des Rechtsgelehrten Fabritio weggelassen hatte und Honorio (Vicentio) weder von der Liebe des Sohnes noch von der des alten Lorenzo (Costanzo) unterrichtet wissen wollte, so mußte er die beiden ersten Scenen des Italieners durch andere ersetzen. Das Stück hebt nun balletartig mit einem Tanz junger Leute zu Ehren des Maien an. Die tolle Lust des Stückes schien dem Dichter ganz zu dem ausgelassenen Treiben der Maifeier zu passen. Der alte Lorenzo sieht den jungen Leuten zu und vergleicht sich mit ihnen. Er fühlt sich noch recht jugendlich: «*and so have at you, Mistress Franceschina* (Brigida) . . . *I'll spread my nets for you, i'faith, though they be my purse-nets.*» Die Fortsetzung seines Liebesmonologs, insbesondere ein die Schönheit seiner Dame preisendes Gedicht, belauscht Angelo (Querciuola), Aurelios (Cornelios) Diener, Franceschinas Vetter und zieht durch boshafte Zwischenrufe das Gedicht ins Lächerliche. Koeppel will diesen Teil der Scene als Nachahmung

einer Stelle in Shakespeares *Love's Labour's Lost* (IV, 3, 83, ff. Dumaine-Biron) angesehen wissen, eine Ansicht, die einigen Grund hat.

Schließlich tritt Angelo näher. Lorenzo, welcher weiß, daß der Schalk mit Franceschina sehr gut steht, bittet ihn, sich zu seinen Gunsten bei ihr zu verwenden, was jener auch verspricht. Jetzt erscheint Gasparo (Leonardo), und Lorenzo sagt ihm die Hand seiner Tochter zu, obwohl diese wenig Neigung für ihn fühle. Diese selbst, Aemilia (Lucilla), kommt und klagt über die Lieblosigkeit der Eltern, die ihre Kinder nur nach dem Gelde verheiraten. Da sie ihren Anbeter Aurelio daherkommen sieht, den sie liebt, aber mit scheinbarer Kälte behandelt, entflieht sie. Verzweifelt wirft sich Aurelio auf den Boden und wird so von seinen Freunden Lodovico (Alessandro) und Giacomo gefunden. Sie verspotten ihn weidlich. Lodovico geiselt seine schüchterne Liebe als thöricht. Bei den Schönen müsse man kühn und unternehmend sein. Er wolle ihm Aemilia, die seine Base sei, zuführen. Diese Scene schließt sich bereits Piccolomini an, und zwar *Alessandro* I, 4, wo Alessandro dem Cornelio wegen seiner Liebe zu Lucilla Vorwürfe macht und auf das weibliche Geschlecht loszieht. Sagt Lodovico zu Aurelio: *He that holds religious and sacred thought of a woman, he that bears so reverent a respect to her, that he will not touch her but with a kissed hand and a timorous heart . . . let him be sure she will shun him like her slave* — so sagt Alessandro zu Cornelio: *Tu non le conosci, queste donne. Quanto loro piu veggono altri morire e struggersi per i casi tanto piu rizzan la coda, e vogliono spacciare il buono e il grande con essi; fauorendo poi e humiliandosi a tale che non sarebbe degno dell'ombra tua.* Übrigens mag es wohl seine Richtigkeit haben, wenn Koeppel bei dieser Scene noch einen gewissen Einfluß des Shakespeareschen und Chaucerschen Pandarus annimmt. Den Keim duzu bot ihm aber schon der Alessandro.

Sehr verschieden von der entsprechenden Scene bei Piccolomini (6. Scene) ist der folgende Auftritt, in dessen Mittelpunkt der *Miles gloriosus* Quintiliano steht. Während bei jenem der Prahler seinem Diener gegenüber die üblichen Aufschneidereien anbringt, zeigt ihn Chapman in Gesellschaft seiner Frau — die ihn mit verstellter Zärtlichkeit nicht von sich lassen will, während sie ihm doch treulos ist — und in Gesellschaft anderer Personen. Unter letzteren befindet sich der von Quintiliano ausgebeutete Landtölpel (*gull*) Innocentio, wofür der Dichter keine Vorbilder im italienischen Stücke, wohl aber bei Shakespeare, Ben Jonson und anderen Kunstgenossen fand.

II. Akt.

In diesem Akte tritt die Nachahmung schon stärker hervor, obwohl auch hier sich noch viele Einschiebsel und Zuthaten Chapmans finden. Die 1. Scene (Lucretia-Lampridia und Temperance-Nicoletta) entspricht *Alessandro* I, 3, wobei indes der Engländer frei zu Werke ging. Zunächst betonte er nicht mit solcher Aufdringlichkeit, daß Lucretia ein verkleideter Jüngling ist. Dann ersetzte er die anstößige und unnatürliche Liebe des vermeinten Fortunio für Lampridia durch die eines Jünglings, Leonoro. Endlich weist die Dienerin Temperance, die Leonoros Sache bei ihrer Herrin vertritt diese, als sie sich unzugänglich für jenen zeigt, noch auf einen anderen Freier oder Verehrer hin und meint zuletzt: *you have a whole brown dozen o' suitors at least . . . take your choice amongst 'em all.* Im übrigen sind die Charaktere der Magd und des verkleideten Jünglings bei beiden Autoren ziemlich gleich gehalten. Auf Piccolomini weisen die letzten Worte der vermeinten Lucretia hin. Sie sagt nämlich zur Dienerin, um ihr den Mund zu stopfen: *Come, let's to the minster. God hear my prayers as I intend to stop mine ears against all my suitors.* Lampridia sagt zu Nicoletta am Schluß der Scene: *Non gittar piu le parole al vento. Eccoci al monastero.*

Die 2., 3. und 4. Scene — Lodovico überredet Aemilia, ihre Liebe dem Aurelio zu schenken — sind in der Hauptsache Zuthat Chapmans. Für die breite Zeichnung des widerlichen Gelegenheitsmachers Lodovico war Alessandro nicht gesessen, sondern, wie oben angedeutet, Pandarus. Wenn aber Lodovico das Mädchen drängt, Aurelio einen Brief zu schreiben, so wird ihm wohl der Brief Lucillas an Cornelio vorgeschwebt haben. Obwohl nun das Mädchen das Briefschreiben als *immodest* ablehnt und sich lieber zu einem Stelldichein bequemt — das aber beileibe nur das Aussehen des Zufälligen haben dürfe — so hat sie der Engländer doch viel sinnlicher und unsympathischer gehalten. Die Benutzung des italienischen Vorbildes tritt an folgender Stelle hervor:

Aemilia. *But good coz, if you chance to see my chamber-window open, that is upon the terrace, do not let him come in at it in any case.*

Lod. *'S blood! how can he? can he come over the wall, think'st?*

Aem. *O sir, you men have not devices with ladders of ropes to scale such wals at your pleasure and abuse us poor wenches?*

Das ist nur die Ausführung des folgenden Satzes in Lucillas Brief: *E perche uoi desiderate di parlarmi, e io desidero di compiacerui, ui fo sapere come altra uia non ci è buona a questo, se non che . . . ueniate da la banda di dietro, doue è luogo dishabitato che con un poco di scala potrete accostarui alla inferriata de la mia camera* etc.

Die folgende (5.) Scene — Leonoro, Lionell, Temperance — ist die Nachahmung von *Alessandro* II, 1. Die kuppelnde Dienerin berichtet Leonoro über den Mißerfolg ihrer Mission bei ihrer Herrin, teilt ihm aber mit, daß Lucretia in der Siesta-Zeit, weil sie da in tiefem Schlafe liege, leicht überrascht werden könne. Diese Scene, bei Piccolomini eine der längsten (ca. 7 Seiten), ist hier auf weniger als die Hälfte geschwunden. Chapman ließ die beiden Monologe Fortunios weg und beseitigte die langen zuchtlosen Reden der frechen Magd. Seine sachlichen Abweichungen von der Vorlage sind zum Teil veranlaßt dadurch, daß er die Rolle Fortunios auf 2 Personen (Leonoro und Lionell) verteilt hatte. Leonoro, als Jüngling, sträubt sich weniger gegen den Vorschlag der Dirne, als Fortunio, die verkleidete Dame, welche Grund genug hatte, das unsaubere Abenteuer nicht zu wagen. Einige Stellen dieser Scene verraten die italienische Quelle auch im Ausdruck, z. B.:

Chapman.	Piccol.
Leo. Very well, and is there any hope of speed?	*For.* Or bene, che dice? vuole più star ostinata contra di me . .?
Temp. No, by my troth, gentleman, none in the world; an obstinate young thing it is as ever I broke with in my life	*Nic.* Ostinata, ostinatissima più che mai; io non vidi donna più ferma e più dura a mutarsi di proposito di costei . . .
Temp. . . . faith, sir, I wish you well, and every day after dinner my mistress uses to go to her chair, or else lie down upon her bed to take a nap . . . . now if I were a man . . . what might I do her now?	*Nic.* . . . . per più uentura uostra, ella suole sempre dopo desinare gittarsi sul letto e quiui dormire un' hora talche la potrete assalire mentre ch'ella dorme etc.
* * *	* * *
Leo. Why, what can come of it?	*Nic.* Perchè? che ne può riuscire?
* * *	* * *
Tem. . . . my old master Honorio at two o'clock will be at tilting . . . . at which hour if you will be at the back gate and muffle yourself handsomely, you may linger there till I call you.	*Nic.* . . . metteteui a ordine per hoggi, che in ogni modo uoglio che uoi ueniate, che il padrone non desina in casa; v'aspetto dalla porta di dietro.

Die folgende kurze Scene, in welcher Lodovico seinen Freund vom Erfolg seiner Schritte bei Aemilia unterrichtet, ist Chapmans Erfindung. Die 7. Scene — Angelo kommt zu den beiden Anderen — ist im Grunde nichts als eine freie Wiedergabe des letzten Teils von *Alessandro* I, 5. Die 8. Scene, in der Angelo Franceschina für ein Rendezvous mit Lorenzo zu gewinnen sucht, ist Chapmans Zuthat, während die 9. — Angelo benachrichtigt Lorenzo vom Erfolg seiner Mission bei der Frau des Capitano und bewegt ihn, in Verkleidung zu ihr zu gehen — sich in der Hauptsache als eine Nachbildung von *Alessandro* II, 3 erweist. Chapman ist auch hier kein sklavischer Nachahmer. Er weicht in Einzelheiten von seiner Vorlage ab. So ist z. B. bei ihm nicht die Rede davon, daß der «Captain» verreise; Lorenzo verkleidet sich nicht als Schlosser, sondern als Kaminfeger usw. Chapman sucht sich ferner im Dialog seine Selbständigkeit zu wahren. Gleichwohl nähert sich in dieser Scene die Nachahmung mehr als bisher der Vorlage. Nachstehende Parallelen mögen das Abhängigkeitsverhältnis veranschaulichen.

Chapman.

Ang. . . . And yet does this whirligig stand upon terms of honour forsooth; tenders her reputation as the apple of her eye! . . . will die many deaths rather than by any friend's open access to her be whipped naked with the tongues of scandal etc.

Ang. And to avoid all sight of your entrance, you must needs come in some disguise, she says . . .

Ang. Faith, I know not what disguise she would have for you . . . . she talks of tinkers, pedlars, porters, chimney-sweepers, fools and physicians, such as have free egress and regress into men's houses without suspicion.

Lor. . . . methinks a friar's weed were nothing.

Ang. Out upon't! that disguise is worn threadbare upon every stage . . . . take such a transformance as you may be sure will keep you from discovery.

Piccol.

Querc. Voi sapete, Costanzo, quant' honesta e da bene è questa uostra Brigida, e quanto è uaga del suo honore. Ella non uorria che in alcun modo uoi foste ueduto entrare, che non saria ben fatto.

Querc. Voi sapete che una certa sorte di persone, come sono Accore e Spilli e Spazzacamini,[1]) Velletari, Magnani e simili non danno sospetto alcuno quando li entrano in case di gentildonne; e per questo ui bisognerebbe pigliar l'habito di simil gente, e passando di li, ordinerei ch'ella ui chiamerebbe dalla finestra etc.

Cost. . . . mi piacerebbe molto l'habito del uelettaio, per esser il piu delicato degli altri.

Querc. Non bisogna pensare al delicato, ma solo all'honor di lei; sarebbe più pericolo che foste conosciuto da ue-

---

[1]) Die Anführung dieser Handwerker mag Chapman zu seinem Chimney-sweeper den Anstoß gegeben haben.

Lor. ... shall I then smurch my face like a chimney-sweeper and wear the rest of his smokiness? ....

Lor. But is that a fit resemblance to please a lover, Angelo?

Ang. For that, sir, she is provided: for you shall no sooner enter, but off goes your rusty scabbard, sweet water is ready to scour your filthy face etc.

lettaio che altrimente, perchè non sareste troppo dissimile da uoi medesimo. .... non cambiate il Magnano; tigneteui 'l uolto, e pigliate di quei panni rotti etc.

Cost. ... Come uuoi ch'io possa baciar poi Brigida senza tigner lei ancora? ...

Querc. Questo non importa; come sarete dentro, ui lauerete e polirete a modo uostro.

In der 10. Scene ersucht Angelo den Lodovico, er möchte den Quintiliano in irgend einem Wirtshause festzuhalten suchen, damit die Intrigue mit Lorenzo ihren ungestörten Verlauf nehme. Lodovico übernimmt gerne das Amt. Diese Scene ist Zuthat Chapmans. Das Gleiche gilt von den beiden nachfolgenden Scenen, worin der «Captain» mit Gläubigern, zuerst mit seinem Schneider und dann mit seinem Barbier zusammentrifft. Die Absicht des Dichters war hier offenbar, die im *Alessandro* etwas zu kurz gekommene Figur des *Miles* mehr herauszuarbeiten.

III. Akt.

Der Dichter beginnt zunächst mit Zuthaten: Lodovico erzählt dem Angelo, daß er den Hauptmann und seine *two gulls* — zu Innocentio war noch ein zweiter Tölpel, Giovenelle, *a freshman come from Padua,* hinzugekommen — in dem Gasthause The Emperor's Head untergebracht habe. Angelo berichtet ihm seinerseits, was er mit Lorenzo vorgenommen habe, und veranlaßt Lodovico seinem verkleideten Oheim — Chapman that gut daran, Lodovico mit Lorenzo in verwandtschaftliche Beziehungen zu setzen — in den Weg zu treten, sobald er sich zu Franceschina begebe. Er solle den alten Narren, der sich für den stadtbekannten Kaminfeger Snail ausgebe, hänseln und hinhalten. Dazu verführt Lodovico auch Honorio und Gasparo, die eben daherkommen (2. Scene). Die 3. Scene, in welcher Angelo den *Chimney-sweep* Lorenzo auf die Bühne bringt und die Rolle mit ihm einstudiert, entspricht *Alessandro* III, 1. Natürlich verlangte die abweichende Verkleidung verschiedene Abänderungen. Die 4., 5. und 6. Scene, wo zuerst Lodovico, dann Honorio und endlich Gasparo den alten Gecken als vermeinten Snail festhalten und gründlich foppen, findet sich allerdings nicht im *Alessandro*, die Idee ist aber offenbar aus einem anderen italienischen Lustspiel geschöpft. So begiebt sich z. B. in Bentivoglios Lustspiel *Il Geloso* (1544) der

verliebte Fausto in der Verkleidung eines Arztes zu seiner Angebeteten und wird vor der Thüre der Reihe nach von mehreren Personen, die seine ärztliche Hilfe in Anspruch nehmen, aufgehalten. Ob Chapman dieses Stück kannte, oder ob er die Idee aus irgend einem anderen entnahm — komische Situationen wiederholen sich ungemein häufig im Cinquecentistendrama — will ich dahingestellt sein lassen. Nachdem sich der alte Lorenzo endlich losgerissen hat, beschließt Lodovico die 6. Scene mit einer in seinem Munde seltsam klingenden moralisierenden Bemerkung über seinen lüsternen Onkel und entfernt sich, um Freund Aurelio zu Aemilia zu bringen. In der folgenden (7.) Scene nähert sich Lorenzo in Begleitung Angelos dem Hause Franceschinas. Kaum hat er seinen Ruf: «*Chimney-sweep! work for chimney-sweep!*» ertönen lassen, so erlangt er Zutritt, worauf Angelo im geheimen Einvernehmen mit der edlen Dame an die Hinterpforte klopft, als ob Quintiliano plötzlich heimgekehrt sei. Franceschina, scheinbar bestürzt, bringt den alten Narren eiligst im «coal-house» unter.

Diese Scene ist frei der zweiten Hälfte der 1. Scene im III. Akte des *Alessandro* nachgebildet, im Dialog aber ganz unabhängig geblieben.

Die 8. Scene — Lodovico und Aurelio erscheinen mit einer Strickleiter vor der Terrasse Aemilias — entspricht *Alessandro* III, 3, ist aber durch die veränderten Charaktere des hilfreichen Freundes und der jungen Dame ganz und gar im Dialog umgestaltet worden. Die frostigen Ermahnungen und Betrachtungen, die Alessandro an den liebesglühenden Cornelio richtet, fehlen bei Chapman ganz. Während Alessandro vor Lucilla kaum ein paar Worte spricht, läßt Lodovico in der gleichen Situation seinen Schützling kaum zu Worte kommen. Lucilla, die Cornelio selbst herbeigerufen hatte, sträubt sich, als der Geliebte vor ihr steht, in plötzlich erwachter jungfräulicher Scham, ihn einzulassen; erst seine wiederholten Versicherungen, daß ihre Ehre vor ihm sicher sei und die Bürgschaft des kühlen Alessandro bewegen die Schöne nachzugeben. Anders Aemilia. Ihr Verhalten — das merkt man — ist bloße Ziererei, Lodovicos rohe Worte haben bei ihr nur zu viel Berechtigung, sie verlangt und erhält keine Versicherung, daß ihre Ehre unangetastet bleiben soll. Aurelio besteigt mit einer poetischen Ansprache die Strickleiter, Lodovico verhöhnt ihn ob seiner schwungvollen Herzensergüsse und das Pärchen verschwindet, während Lodovico ihm nachruft: *Aurelio, occasion is bald, take her by the forelock!* Der Vergleich fällt, wie

man sieht, sehr zu Ungunsten des englischen Dichters aus. Er hat die delikat gehaltene Scene des Italieners ganz ins Rohe und Gemeine gewendet. Die Frage, die sich Lodovico in einem unmittelbar darauffolgenden höchst widerlichen Monolog (9. Scene) vorlegt: *This is no pandarism, is it?* charakterisiert den Geist des Dichters genügend; die Zoten und Rohheiten darin wiederzugeben, widerstrebt mir. Die 10. Scene bietet eine sehr wesentliche Abweichung von *Alessandro* III, 2, welcher Scene sie entsprechen soll. Bei Piccolomini begiebt sich Fortunio-Lucretia nach einigem Schwanken ins Haus zu der vermeinten Lampridia, dazu das von Nicoletta ihr schon früher bezeichnete Hinterpförtchen benützend. Bei Chapman winkt Temperance dem vermummt Wache stehenden Lodovico, ihn für Leonoro haltend, ins Haus und verschwindet. Als Leonoro mit Lionell erscheint und nicht Temperance aber den Vermummten sieht, zieht er wieder ab, während Lodovico der wieder erscheinenden Temperance folgt. Leonoro und Lionell kommen nochmals, und wie sie den Vermummten verschwunden und Temperance noch immer nicht auf ihrem Posten sehen, treten sie in das Gasthaus ein, wo ihnen der Hauptmann und seine Begleiter entgegenkommen. Die nun folgende, den Akt beschließende lange Scene ist Erfindung des Dichters und hat mit der Handlung des Stückes nichts zu thun. Koeppel bemerkt mit Recht, daß Chapman darin sich als Nachahmer Shakespeares erweist. Während der Charakter Quintilianos teils an Falstaff, teils an Sir Toby Belch erinnert, zeigt die von dem einen *gull* an den anderen geschriebene Herausforderung deutlich auf *Twelfth Night* hin.

IV. Akt.

Quintiliano verabschiedet sich von Leonoro und Lionell und begiebt sich mit seinen Begleitern nach Hause. Soweit ist Chapman noch selbständig; nunmehr beginnt die Nachahmung, jedoch wiederum mit Abweichungen. Im italienischen Lustspiel wird der Hauptmann stutzig, weil er sein Haus verschlossen findet, bei Chapman, weil er Lorenzo drinnen rufen hört: *Mistress, mistress, is he gone?* Bei beiden Dichtern dringt der Bramarbas wütend ins Haus, sucht und findet den um Hilfe rufenden Alten und zerrt ihn auf die Bühne, wo er ihn erst nach vielen Drohungen und Warnungen wieder freigiebt. Von hier ab weichen beide Dichter wieder von einander ab. Bei Piccolomini beobachtet Querciuola den Vorgang und eilt fort, um Cornelio zu warnen; bei Chapman ist Angelo nicht anwesend. Bei

Piccolomini folgt, wie wir oben sahen, gleich die Scene zwischen Costanzo und dem den Eintritt ins Haus ihm verweigernden Ruzza. Bei Chapman ist ein Scenenwechsel. Oben am Fenster in Lorenzos Haus erscheinen Aurelio und Aemilia und wechseln Liebesbeteuerungen. Dann stürzt Lorenzo auf die Bühne und hinter ihm atemlos Angelo, der ihn abhalten will, ins Haus einzutreten. Vergebens. Die nächste Scene schließt sich *Alessandro* IV, 1 an, nur vertritt Angelo die Stelle Ruzzas. Hier eine Probe über das Verhältnis zwischen Vorbild und Nachahmung:

Chapman.

Lor. How now? whom do I see? my daughter and a younker together? passion of death, hell and damnation, . . . I will conceal my rage awhile, that it may break forth in fury. I'll shift me presently, Angelo, and go fetch the provost.

Ang. Oh unspeakable madness! will you for ever dishonour your daughter and in her yourself, sir?

Lor. Talk not to me; out upon this abominable concupiscence, this pride of the flesh, this witchcraft of the devil; talk not to me, justice cries out on't in the streets, and I will see it punished . . .

Piccolomini.

Cost. Come, s'io ho ueduto? . . . . uidi per vna fessura del muro che risponde nella sua camera, un' huomo molto strettamente con essa lei. Ah sciagurata! io le ne faro ben patir le pene, si. — — — Me ne voglio andare a rammaricar al Duca e pregarlo che ci mandi la corte per castigarli.

Ruzza. Eh non fate, padrone. Non discoprite questa vergogna per tutta Pisa; doue che se sarete sauio, non lo saprà persona che uoi e io.

Cost. Non ci è dissegno, io uoglio andare.

Im weiteren Verlauf der Handlung gehen Vorbild und Nachahmung wieder auseinander. Bei Piccolomini läuft Querciuola, der von Ruzza über den Sachverhalt unterrichtet worden, fort und benachrichtigt Cornelios Vater von der dem Sohne drohenden Gefahr. Bei Chapman bleibt mit Recht der Vater ganz aus dem Spiel. Er hätte nur noch einen Schritt weiter gehen und ihn überhaupt aus dem Stück weglassen sollen. So wie er ist, ist er eine ganz überflüssige Person im Lustspiel. Angelo benachrichtigt selbst die Liebenden; Aurelio entkommt mittelst der Strickleiter und geht ins elterliche Haus, um sofort, wie Angelo verlangt, seine Kleider auszuziehen. Wozu das der verschmitzte Diener verlangt, verrät er uns in einem Monolog am Schluß der Scene. Er will Aurelios Kleider Franceschina anziehen lassen, das Weib in Aemilias Zimmer mittelst Strickleiter schaffen und so dem alten Gecken und dem herbeigeholten Provost ein Schnippchen schlagen. Hierin ist Chapman Nachahmer

des Schlusses von *Alessandro* IV, 4, mit der Abweichung jedoch, daß bei Piccolomini Brigida nicht Cornelios Kleider, sondern überhaupt männliche Tracht anlegt. Nachstehende Parallelen mögen das Verhältnis zwischen Original und Nachahmung veranschaulichen:

Chapman.	Piccolomini.
Ang. . . . . in the meantime will I take my master's suit (of which the little squire took note) and put it on my sweetheart Franceschina, who shall presently come and supply my master's place with his mistress; for the little squire . . . . took no certain note who it was that accosted her . . . . and thus shall his daughter's honour and my master's be preserved with the finest sugar of invention and when the little squire discovers my sweetheart, she shall swear, she so disguised herself to follow him, for her love to him	*Querc.* . . . . Costanzo non ha conosciuto chi fusse quello che era in camera; hor la Brigida del capitano è tutta mia, e l'ho menata e la meno sempre doue mi pare . . . . la farò uestir a huomo, e menatala là, e chiamata Lucilla, le farò tirar su cotesta scala, e metterla dentro in camera, la qual trouata de la corte scoprirà a chi la sia, e dirà ch'ella con questa astutia uolesse assalir poi la notte Costanzo nel letto suo per l'amor che gli porta . . .

Die folgende Scene (5.) ist derart umgestaltet, daß sich das Original kaum mehr erkennen läßt. In letzterem (IV, 5) erzählt Nicoletta der nur ad hoc geschaffenen Kupplerin Angela den Ausgang des Stelldicheins zwischen Fortunio und Lampridia. Bei Chapman sehen und hören wir selbst den Ausgang mit an; jedoch spielt dabei nicht eine als Mann verkleidete Dame, auch nicht Leonoro, ihr Stellvertreter bei Chapman, eine Rolle, sondern ein dritter, Lodovico, das verzerrte Konterfei des bei Piccolomini ganz bescheiden im Hintergrunde verbleibenden Alessandro. Offenbar leitete Chapman der Gedanke, diesen von ihm bereits so stark ins Getriebe der Handlung geschobenen Charakter zu einer vollendet lustigen Person, nicht nur zum Fopper, sondern auch zum Gefoppten zu machen. Wie dem auch sei, Chapman läßt in unserer Scene Lodovico mit der angeblichen Lucretia fechtend auf der Bühne erscheinen und Lodovico muß sofort die Waffe strecken. Lucretia schont ihn, bekennt Geschlecht und Namen (Lucretio) und verlangt, daß der Andere Stillschweigen darüber beobachte, dann scheiden beide in Frieden. Allein geblieben, verwünscht Lodovico die kuppelnde Dienerin, die ihn zu einer Furie gebracht habe. Er erzählt:

I found her suppos'd mistress fast asleep,
Put her to the touchstone, and she prov'd a man.
He waked, and with a more than manly spirit
Flew in my face etc.

Nur die ersten beiden Zeilen erinnern an *Alessandro* IV, 5 wie Nicoletta erzählt:

> . . . *mentre che la dormiua, l'haueua pian pian tramenata . . . e volendole metter le mani giu alla tu m'intendi, . . . non ritrouandola femina . . . senza destarla tornò a me.*

Die folgende Scene — Lodovico trifft Angelo und den sich entkleidenden Aurelio, und beide foppen ihn — ist Erfindung Chapmans, ebenso die sich anschließende Scene, wo Temperance dem Leonoro und Lionell nochmals über das Geschehene referiert. In dieser letzteren Scene erfahren wir, daß in Honorios Haus eine *May-night show* stattfinden werde. Zu dieser will Leonoro kommen, um Lodovico zur Rede zu stellen, und der stille rätselhafte Lionell, von dem man bis jetzt noch nicht weiß, was der Dichter mit ihm beabsichtigt, soll als Mädchen verkleidet daselbst erscheinen, um in dieser Gestalt dem Lieutenant des Quintiliano, dem *gull* Innocentio, einen Streich zu spielen.

Fortgesetzte Erfindung des Dichters ist die darauffolgende Scene, in der der Hauptmann seinen närrischen Lieutenant zum besten hat. Er belehrt ihn unter anderem über die Ähnlichkeit zwischen einer Schlacht und einem Festmahl und macht ihm weis, eine junge reiche Erbin, eine Verwandte des Herrn Honorio, finde sich zur *May-night show* ein, und an die solle er sich machen.

Mit dem Schluß der Scene kehrt der Engländer wieder zur Nachahmung der italienischen Vorlage zurück. Der Hauptmann wundert sich, wo sein Weib stecken mag. Da bringt (nächste Scene) Angelo die Verkleidete an ihm vorbei. Das entspricht der letzten Scene des IV. Aktes im *Alessandro*. Chapman nähert sich hier seinem Vorbilde im Ausdruck. Man vergleiche:

Chapman.

Enter Angelo and Franceschina in Boy's Clothes.

Quint. See, who comes here?

Ang. Come, coz, march fair; methinks thou becomest a page excellent naturally; cheer up thy heart, wench.
(Kisses her.)

* * *

Piccolomini.

(Bühnenangabe fehlt, wie in allen ital. Stücken des 16. Jahrhunderts.)

Brig. Tu m'hai fatto, Querciuola, aggirar per tanti chiassi, ch'io non so doue io mi sia.

Qu. Siam presso, doue c'habbiam andare, auuertissi ben poi con Lucilla, di farti dire quant'io t'ho detto; penso

Quint. Ware riot, dost thou mark, Lieutenant?

Fran. God's pity, my husband!
(Exeunt Franc. Ang.)

In. What were these, Captain?

Quint. Upon my life, the hindermost of them is a wench in man's attire: didst thou not mark besides his slabbering about her, her big thighs and splay feet.

che subito me conoscerà al fischio.... Ma ecco qua'l Capitano, cuopriti ben'il viso, che non ti conosca, e camina di buon passo.

Fag. ... Deh guardate, Capitano, come colui di quella cappa par una donna, ha certe polpe grosse e ua com' un'anetra; ella è una donna certo.

Aber auch hier bietet Chapman Abweichungen genug. Quintiliano und seine Begleiter verfolgen die Beiden, was Malagigi unterläßt. Angelo und Franceschina erreichen kurz vor ihren Verfolgern die Behausung Aemilias; die verkleidete Schöne steigt ein, Angelo verduftet, und jene haben das Nachsehen. Der Hauptmann äußert seinen Unmut in Worten, die wieder an Piccolomini erinnern:

Qu. Twenty to one, she is some honest man's wife of the parish, that steals abroad for a trimming, while he sits secure at home not knowing ... what hangs over his head, the poor cuckold esteeming her the most virtuous wife in the world.

Cap. Che credi che sia? debb'esser qualche puttana che ua a spasso. O poueri coloro che han cotai mogli a lato; non posson esser se non poltroni in cremesi ...

Die Schlußscene des IV. Aktes bildet ein Gespräch zwischen Fannio und Giacomo. Der Letztere erzählt, während Quintiliano und Innocentio seitwärts stehend lauschen, daß Franceschina — *in man's apparel ... and attended by Angelo — full butt into Lorenzo's house* gegangen sei: *and if thou knew'st him thou know'st wherefore; an ill-favoured trimming is her errand.* Hierin lehnt sich Chapman wieder an *Alessandro* an und zwar an V, 3, wo der Junge Brachetto, allerdings dem Capitano direkt, erzählt: *Signor, ell' era poco fa in casa di Piera sua uicina e uenne là non so chi, che la fe' uestire a huomo, per menarla in casa del Ruzza: e disse che la uoleua far chiamar in non so che camera ...* Wenn im weiteren Verlauf der Scene die Beiden sich über den Captain lustig machen und dieser plötzlich hervortritt und, ohne sich etwas merken zu lassen, den Fannio über das Verbleiben seiner Frau befragt u. s. w., so ist das Erfindung des Engländers.

Der

V. Akt

ist von allen wohl am selbständigsten gehalten, und trotzdem werden wir auch darin von Zeit zu Zeit wieder an das italienische Original erinnert. Da Chapman die zur Anagnorisis des Italieners notwendigen Personen des Fabritio und Lucretio weggelassen, so war er von vornherein auf eine andere Art der Lösung angewiesen. Er ging nun folgendermaßen zu Werke. Die Handlung trägt sich am Abend des gleichen Tages im Hause Honorios zu, wo, wie bereits erwähnt, ein Mainachtfest stattfinden soll. In der ersten Scene erzählen Honorio und Gasparo dem alten Lorenzo, wie gut sie sich am Tage mit dem *chimney-sweep* Snail belustigt, und machen den boshaften Vorschlag, den guten Kerl durch den gleichfalls anwesenden Angelo holen zu lassen und ihn für den gehabten Spott dadurch zu entschädigen, daß sie ihn *in some Magnificos suit* stecken, *that in that habit he might have stolen some kind favours from the ladies.* Lorenzo läßt sich seine Angst nicht merken, nur flüstert er dem Angelo zu, den Befehl beileibe nicht auszuführen. Gleichzeitig erzählt Lorenzo leise dem Diener, daß der *gentleman*, den er bei seiner Tochter erspäht, *Frank, in man's apparel* war, und *The swaggerer, her husband had note of it by his page, and yet the same page hath persuaded him since that 'twas but a gullery.* Das geht einmal auf *Alessandro* V, 1 zurück, wo es heißt — der Sprechende ist hier umgekehrt der Diener, der es dem Herrn erzählt —: *in camera di Lucilla era sola con lei la Brigida del Capitano, uestita da huomo etc.* Die zweite Bemerkung Lorenzos ist das auf ein paar Worte zusammengefaßte Ergebnis der Scene zwischen Malagigi und Brigida (*Alessandro* V, 3, letzter Teil).

In der nächsten Scene treten Aemilia, Lionell in Mädchenkleidern, Franceschina, später Aurelio, Leonoro, Quintiliano und Innocentio hinzu, die letzteren maskiert und singend. Dann erscheint Angelo und erklärt zur Freude Lorenzos, er habe Snail nicht finden können. Lorenzo vermißt aber Honorios Nichte, Lucretia. Der hierüber von Honorio befragte Angelo kann den Grund ihrer Abwesenheit nicht angeben. Innocentio hat sich indessen der «Erbin» Lionell genähert und ist von ihr arg verspottet worden, ohne daß der Dummling es gemerkt hat. Endlich erscheint Lodovico und wird von Leonoro wegen seines Verhaltens gegen Lucretia angefahren. Waren die Vorgänge bisher alle nur Erfindung Chapmans, so führt uns die Rechtfertigung Lodovicos wieder auf das italienische Vorbild zurück, und zwar auf dessen vorletzte Scene. Sowie hier Fortunios Rechtfertigung

gegenüber den Beschuldigungen Cornelios in der Erklärung gipfelt: *Non sapete uoi, che quelle che uoi fingete che sia uostra nipote femina, è maschio come noi altri, e per questo che uergogna di questo mio ardire ue ne puo seguire?*, so ruft dort Lodovico, nachdem er seine Erlebnisse mit der vermeinten Dame in der grotesken Gestalt eines Traumes erzählt und das *she* plötzlich mit *he* vertauscht hat, aus: *let him be fetched, I warrant you, he will show as good cards as the best of you, to prove him an heir male, if he be the eldest child of his father.* Bei beiden Autoren findet der Redner nicht eher Glauben, als bis die angebliche Schöne selbst erscheint, und seine Aussage bestätigt. Honorios Worte vor dem Auftreten Lucretias: *To say truth, she was a stranger to me; her father being a Sicilian fled thence for a disastrous act and coming hither grew kindly acquainted with me and called me brother; at his death committing his supposed daughter to my care and protection, till she were restored to her estate in her native country,* und was Lucretia später selbst sagt: *my father ... who fears my following of him in my native likeness to the haven, where he by stealth embarkes us, would have discover'd him* sind in der Hauptsache eine freie Wiedergabe der Worte Lampridias in der letzten Scene des *Alessandro: Voi hauete da saper che io son maschio, e non femina, e d'altri figlio, che di Belisario fratello nostro, come ui sete pensato sempre . . . Io son figlio d'un gentil'homo siciliano, il qual uecchio, gia sett'anni fa, fu fatto ribello de la patria sua . . . ond'egli si fuggi nascosto, e mi meno seco, e per più sicurta ch'io douessi uiuer non conosciuto, mi cangiò il nome e i panni di maschio in femina, menommi in Francia, e la morendo mi lascio in guardia di Belisario, uostro fratello, e grande amico suo, conferendogli'l tutto e pregandolo, che mai non mi discoprissi a chi si uoglia, fin che le cose de la mia patria bolissero in pregiuditio del sangue mio.* Chapman hat nur den Mittelmann Belisario weggelassen und seine Rolle direkt Honorio übertragen. Auch die weiteren Worte dieses letzteren: *But did you not tell me, you were betrothed before this misfortune happened to a young gentleman of Sicily, called Theagines*, sowie die Erklärung Lucretios, daß es ein Mädchen Theagine gewesen und endlich die Wiedererkennung zwischen Lionell, dem verkleideten Mädchen und Lucretio, verraten die italienische Quelle. Die stärkste Abweichung ist dabei, daß der Jüngling seine Theagine in Pagenkleidung im Dienste eines fremden Edelmannes findet, ein Motiv, das damals so verbreitet war, daß Chapman leicht darauf verfallen konnte. Noch zwei Dinge deuten auf das italienische Original hin:

die Vermählung Aemilias mit Aurelio, trotz des dem alten Gasparo erteilten Versprechens; — Chapman läßt das Lorenzo aber anders als Piccolomini motivieren: *Gasparo here has been so cold in his love-suit, if she be better pleased with Aurelio, and his father with her, heaven give abundance of good with him;* — ferner die Vermählung Lucretios mit seiner lange von ihm getrennten Theagine.

Was noch sonst in der letzten Scene vorkommt, so besonders das Verfahren Lodovicos, um den zum Spott gegen ihn anrennenden Personen (Leonoro, Aurelio, Lorenzo) den Mund zu stopfen — ähnlich wie der Bauer in dem bekannten fablel oder Frau Schnips bei Bürger — und die Vermählung der Kupplerin mit dem *gull* Innocentio ist Erfindung Chapmans.

Meine vergleichende Inhaltsangabe dürfte wohl außer Zweifel gestellt haben, daß Chapman sein Stück Piccolomini verdankt. Die Fabel in ihren meisten Einzelheiten, die Hauptcharaktere, die Verwicklung und Entwicklung der Intriguenfäden, alles geht auf den *Alessandro* zurück. Von den 26 Scenen, die dieses Lustspiel umfaßt, sind im *May-Day* etwa 17 mehr oder weniger benützt. Aber wenn der englische Dichter schon nachahmte, so geschah dies durchaus nicht sklavisch. In den großen Zügen dem Intronaten folgend, war er sichtlich bemüht, sowohl in der Ausgestaltung der Scenen und in vielen Nebendingen, als namentlich im Dialog sich möglichst seine Selbständigkeit zu wahren. Die oben vorgebrachten Parallelen zeigen ihn in seiner größten Annäherung an das italienische Vorbild, sonst ist er weitaus freier und selbständiger. Die Personen, echte Italiener bei Piccolomini, sind bei ihm, sei es beabsichtigt oder unbeabsichtigt, einigermaßen Engländer geworden. Komisch nimmt es sich dabei aus, daß unter sonst richtigen italienischen Namen die englischen Namen Lionell, Snail und der an die *moral plays* erinnernde Name Temperance auftreten.

Ich habe nun noch ein paar Punkte zu besprechen, in denen sich der Einfluß des italienischen Stückes mehr in äußerlichen und allgemeinen Dingen äußert.

In keinem Drama hat Chapman so wenig Verse verwendet, als gerade hier in diesem. Es finden sich solche nur in 4 Scenen: I, 4 (10), III, 8 (7), IV, 2 (25) und IV, 5 (53). Alles andere ist Prosa, und dazu Prosa von einer Anmut und Lebendigkeit, wie wir sie bei dem Dichter kaum mehr wiederfinden. Offenbar übte der in der anmutigsten Prosa geschriebene *Alessandro* hier seinen Einfluß aus. Ferner beobachtete Chapman nach dem Vorgange Piccolominis

in seinem *May-Day* die Einheiten, was sich von englischen Dramen jener Tage nur selten rühmen läßt. Strenge beobachtet ist die Einheit der Zeit. Die Handlung beginnt am *May-morning* (I, 1) und endigt am Abend bei der *May-show*. Bezüglich der Einheit des Ortes ist Chapman weniger ängstlich, als seine Quelle. Die Handlung kann sich wenigstens nicht in einem so engen Raume wie im italienischen Lustspiele zugetragen haben. Wir müssen — wollen wir anders das Entkommen Franceschinas und Angelos vor Quintiliano verstehen (May-Day IV, 9)[1] — schon einen Spielraum von mehreren Straßen annehmen. Was die Einheit der Handlung anbelangt, so übertrifft Chapman seine Vorlage. Die drei Handlungen sind besser unter einander verknüpft und verschlungen, was hauptsächlich dadurch erreicht wurde, daß Lodovico, sich hierin wesentlich von seinem Vorbilde, dem unthätigen *Alessandro*, unterscheidend, wirkungsvoll in das Getriebe aller Intriguen eingreift. Chapman wäre berechtigt gewesen, wenigstens weitaus mehr als Piccolomini, ihn zum Titelhelden zu wählen. Indessen läßt sich auch bei ihm schwer sagen, welche Intrigue das Hauptinteresse beanspruchen solle. Ferner hat er in seinem Eifer, Wiederholungen zu vermeiden, das sicilianische Liebespaar in ein Dunkel gehellt, das schließlich bei der Erkennungsscene nicht recht zerstreut wird. Namentlich bleibt es unklar und unmotiviert, warum Lionell-Theagine bei Leonoro als Page in den Dienst trat. Als einheitlichen Grundgedanken, der dem Dichter vorschwebte, könnte man allenfalls den bezeichnen, daß verbotene Wege in der Liebe zu Not und Bedrängnis, zu Schimpf und Schande derer führen, die sie wandeln. Indes ist es nicht wahrscheinlich, daß Chapman an Derartiges gedacht habe; wir finden den Gedanken nirgends im Stücke ausgesprochen und die Wahl des Titels *May-Day* scheint anzudeuten, daß er das ganze Gewebe von Intriguen ausschließlich als das tolle Treiben einer Maibelustigung angesehen haben wollte.

Das Stück hat unter den Händen des Nachahmers im ganzen gewonnen. Es ist witziger, sowohl in den Reden, als in den Charakteren und reicher, abwechslungsvoller in den Scenen, in den Intriguen geworden. Chapman war bedacht, die Fehler und Schwächen

---

[1]) Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei bemerkt, daß die von mir bei der Inhaltsangabe des englischen Stückes beobachtete Scenenzählung nicht die der Drucke ist, wo eine Scene in Wirklichkeit oft 4—5 umfaßt. Ich mußte, um Vorbild und Nachahmung besser vergleichen zu können, die einzelnen Auftritte der Akte nach der jetzt üblichen Weise zählen.

seines Vorgängers zu vermeiden, insbesondere überflüssige Personen und Scenen, sowie Wiederholungen.

Zu bedauern bleibt nur, daß das Stück in sittlicher Hinsicht nicht höher steht als das italienische. Der Engländer läßt zwar Temperance nicht so freche und schamlose Reden führen, wie Nicoletta bei Piccolomini, er beseitigte auch den anstößigen Besuch Fortunios bei Lampridia; aber die cynische Gestalt Lodovicos und die Lüsternheit Aemilias wiegen das so ziemlich auf. Zweideutigkeiten finden sich bei beiden Autoren gerade genug.

Daß *May-Day* zu seiner Zeit beifällig aufgenommen worden, läßt sich vermuten. Es wurde, wie auf dem Titelblatte der alten Ausgabe zu lesen ist, *divers times acted at the Blacke Fryers.* Ward urteilt über das Stück sehr strenge: *a witty Comedie of no elevated type — a farrago in short of vulgar plots and counterplots with no special humour in any of the characters to make it worthy of notice.* Nur der Diktion läßt er Gerechtigkeit wiederfahren: *The livelines of its diction bespeaks its authorhip.* Noch strenger geht Koeppel mit *May-Day* ins Gericht: «Eine sehr unerfreuliche Posse, welche durch aufdringliche Nachahmung einiger Situationen der Shakspeare'schen Lustspiele nicht besser geworden ist. Zuletzt tadelt Koeppel noch die dürftige, aus verbrauchten Motiven zusammengesetzte Handlung.»

Ich finde diese Ansichten zu streng, besonders in Anbetracht dessen, daß beide Kritiker des Glaubens waren, Chapman habe die Fabel selbst ersonnen. *May-Day* ist weder ein «farrago», noch sind die Charaktere *with no special humour* gezeichnet. Unerfreulich ist das Stück nur in sittlicher Hinsicht; aufdringlich läßt sich die Nachahmung Shakspeares doch wohl nicht bezeichnen, zumal sie nur ganz Nebensächliches betrifft. Chapman that eben nur was so viele andere Zeitgenossen des großen Schwans vom Avon thaten. Dürftig ist ferner eine Handlung nicht zu nennen, die sich aus drei wohlgesponnenen Intriguen zusammensetzt. Aber freilich neu waren die Motive um jene Zeit nicht mehr, besonders für die mit dem Cinquecentistendrama Vertrauten. Obwohl Chapman dem Kinde einen englischen Namen gegeben, es mit englischem Flitter umhängt hat, so verrät es doch auf den ersten Blick seine italienische Herkunft. Chapman ist nicht origineller als Komiker wie als Tragiker.

Philip Massinger.

Von

Wolfgang von Wurzbach.

I.

Philip Massinger ist nach Shakespeare unstreitig der größte Dramatiker der Elisabethanischen Glanzepoche, und es ist beinahe befremdend, daß die deutsche Forschung ihm bisher nur so geringe Aufmerksamkeit geschenkt hat. Er ist uns lediglich durch die Übersetzungen einiger seiner Dramen bekannt, die nicht immer am besten ausgewählt wurden, und niemand fühlte sich noch versucht, dieses kolossale Talent eingehender zu würdigen. Wenn wir hier den Versuch machen, das Versäumte nachzuholen, so geschieht es hauptsächlich mit Rücksicht darauf, daß das Shakespeare-Jahrbuch mehr als irgend ein anderes Organ dazu berufen ist, den deutschen Leser mit diesem bedeutenden Zeitgenossen Shakespeares bekannt zu machen.

I.

Massingers Leben.

Philip Massinger wurde 1583 in Salisbury geboren, und am 24. November desselben Jahres daselbst in der St. Thomaskirche getauft. Seine Jugend verbrachte der Knabe zu Wilton, dem Sitze der Familie Pembroke, in deren Diensten des Dichters Vater, Arthur Massinger, seit langer Zeit stand. Über die Stellung des letzteren, unter dem zweiten Earl von Pembroke, Sir Henry Herbert sind wir nicht genau unterrichtet, doch scheint sie keineswegs eine geringe gewesen zu sein. Wir finden den Dichter urkundlich als

den Sohn eines Gentlemans *(generosi filius)* bezeichnet, und aus einigen Urkunden geht hervor, daß sich Arthur Massinger des vollen Vertrauens der gräflichen Familie erfreut haben muß. Wir wissen, daß er von dem Earl einmal mit wichtigen Briefen an die Königin Elisabeth gesandt wurde; aus dem Umstande, daß ihn Sir Henry Herbert am 10. März 1587 dem Earl von Burghley wärmstens für das erledigte Amt eines Untersuchungsrichters an dem Grenzgericht von South-Wales empfahl, geht hervor, daß er Jurist war. Auch als 10 Jahre später (1597) eine Heirat zwischen den Familien Pembroke und Burghley geplant wurde, war es wieder Arthur Massinger, dem man das *matrimonial arrangement* anvertraute. Er dürfte wohl mit jenem Arthur Massinger identisch sein, welcher sich 1571 am St. Albans-Collegium zu Oxford den Grad eines *Bachelor of Arts*, und sechs Jahre später (1577) den eines *Master of Arts* erwarb. Diesen Arthur Massinger finden wir 1588—89 als Parlamentsmitglied für Weymouth, 1593 für Melcombe Regis, 1601 für Shaftesbury, und wir hätten somit Grund anzunehmen, daß der Vater unseres Dichters eine zu seiner Zeit hoch angesehene Persönlichkeit gewesen sei.

Von der Mutter Massingers ist uns nichts bekannt. Eine Vermutung bezeichnet den Dichter der Arcadia, Sir Philip Sidney, als Taufpathen Massingers, doch gründet sich dieselbe lediglich darauf, daß beide Philip hießen, daß der Gönner Arthur Massingers mit der Schwester Sidneys verheiratet war, und daß der letztere mit Vorliebe bei seinem Schwager zu Gaste weilte. Jedenfalls ist anzunehmen, daß die gräfliche Familie ihr Wohlwollen schon frühzeitig auf Arthurs Sohn ausdehnte. Verschiedene Stellen in seinen Werken lassen darauf schließen, daß er als Knabe Page der Gräfin von Pembroke war.

Bei den innigen Beziehungen zu Sidney wundert es uns nicht, daß in der Familie Pembroke die Liebe zur Poesie und Kunst allgemein wurde, und es ist bekannt, daß eine Schauspielertruppe den Namen *The earl of Pembrokes players* führte. Wahrscheinlich sah Massinger diese spielen, und Coleridge meint, daß er als Page selbst, — «wie Achilles in Skyros» — die Männerkleidung mit Frauenröcken vertauscht habe, um in weiblichen Rollen aufzutreten, die damals regelmäßig von Jünglingen dargestellt wurden.

Am 19. Januar 1601 — Massinger war damals 17 Jahre alt — starb Earl Henry, und ihm folgte in Würde und Stellung sein ältester Sohn William (dritter Earl von Pembroke), der in der Folge eine

der vornehmsten Zierden des Elisabethanischen Hofes wurde. Clarendon sagt, er sei «der von jedermann am meisten geliebte und hochgeschätzte Mann seiner Zeit gewesen, und habe sich durch ein liebenswürdig heiteres Wesen, sowie durch Leutseligkeit und Freigebigkeit ausgezeichnet.» Wood (in seinem Werke *Athenae Oxonienses 1691*) nennt ihn die *'viva effigies of nobility'* und berichtet, daß er «nicht nur ein großer Begünstiger von gelehrten und genialen Männern, sondern auch selbst gelehrt gewesen sei, und ein bewunderungswürdiges poetisches Talent besessen habe, wie aus seinen liebeglühenden und hochpoetischen Liedern und Dichtungen (erschienen 1660) zur Genüge hervorgehe.» Wenn des Earls Talente auch nicht so bedeutend waren, wie Wood sie hinstellt, so ist doch sicher, daß er ein Patron und Gönner der Dichter und speziell der Dramatiker war. Er ist wahrscheinlich der «Mr. W. H.» der Sonette Shakespeares, ihm, *as the great example of honour and vertue*, widmete Ben Jonson seine Epigramme, und ihm und seinem jüngeren Bruder Philip Earl von Montgomery, auf den wir später zurückkommen werden, sind Hemminge und Condells erste Ausgabe der Dramen Shakespeares, sowie die erste Folio-Ausgabe von Beaumont und Fletchers Komödien zugeeignet.

Der neue Earl nahm sich des jungen Massinger mit besonderer Liebe an. 1602 bezog der Dichter die Universität Oxford; wenigstens wissen wir, daß der 18jährige Jüngling daselbst am 14. Mai dieses Jahres als Student in das St. Albans-Collegium, dem auch sein Vater angehört zu haben scheint, eintrat.[1])

Massinger blieb vier Jahre auf der Universität. 1606 verließ er sie plötzlich aus nicht aufgeklärten Gründen, und ohne einen akademischen Grad erworben zu haben. Wood glaubt, daß er auf der Universität nur wenig den Studien obgelegen, sich viel lieber mit Versemachen als mit Logik und mit Philosophie beschäftigt habe, und deshalb von dem mit seinen Fortschritten unzufriedenen Earl zurückberufen worden sei, der ihn nach Woods Angaben dort freihielt. Dieser Annahme widerspricht jedoch sowohl der für Poesie begeisterte Charakter des Earls, als auch die Vertrautheit Massingers mit klassischen Studien, die sich in jedem seiner Werke deutlich kundgiebt. Es ist daher wohl anzunehmen, daß der um dieselbe Zeit erfolgte Tod von Massingers

---

[1]) Philip Massinger a Salisbury man, the son of a gentleman (Sarisburiensis, generosi filius) age 18. —

Vater für den Dichter der Grund des plötzlichen Abbruches seiner Studien war. Befremdend ist es aber, daß der ehedem so liberale Earl um diese Zeit seine Hand von seinem Schützling abzog.

Man vermutet, daß Massinger während seines Aufenthaltes auf der Universität zum Katholizismus übergetreten sei. Massinger war zwar ein tief religiöses Gemüt und pries wiederholt die Standhaftigkeit im Glauben; es ist aber immerhin möglich, daß er in seinem Übertritt zum Katholizismus nur die Rückkehr zur wahren Religion erblickte. Die Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch den Umstand, daß die Universität Oxford stets eine gewisse Anhänglichkeit an den katholischen Glauben bewahrte.

In Massingers Werken finden sich zahlreiche Anhaltspunkte dafür, daß er Katholik gewesen sei. Schon in dem ältesten uns erhaltenen Werke, an welchem er in hervorragender Weise beteiligt war, in *The Virgin Martyr* begegnen uns deren viele. Die ganze Tragödie, die in der Verherrlichung einer katholischen Märtyrerin gipfelt, scheint von katholischen Gesichtspunkten aus geschrieben, und es ist kaum anzunehmen, daß der Dichter, der die Gedankenfreiheit stets so warm verfocht, sich zu der Dramatisierung einer katholischen Legende verstanden hätte, wenn er nicht seinen eigenen Ansichten dabei das Wort sprach. Solche maßgebende Stellen finden sich gerade in jenen Teilen des Stückes, die bestimmt von Massinger selbst, und nicht von seinem Mitarbeiter Dekker herrühren. Ein Protestant hätte z. B. (IV, 3) nie geschrieben:

> *Since I find that grace,*
> *Grant that the love of this young man to me*
> *In which he languisheth to death, may be*
> *Changed to the love of heaven.*

Auch die gesuchte Metapher, mit welcher Theophilus in demselben Drama ein Kreuz von Blumen, das dort eine große Rolle spielt, eine Waffe gegen den Satan nennt, ist bezeichnend.

Ebenso spricht das Drama *The Renegado* für die Annahme, daß Massinger Katholik war. In demselben scheute sich der Dichter nicht, einen Jesuiten als sympathische Figur in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen. Eine muhammedanische Prinzessin wird auf der Bühne nach katholischem Ritus — wenngleich mit Hinweglassung der die Ceremonie begleitenden Worte — getauft, und sie giebt der Wirkung, welche das Sakrament auf ihr seelisches Leben ausübte, mit enthusiastischen Worten Ausdruck (V, 2). Besonders

bezeichnend ist die Begeisterung, mit welcher Massinger den Jesuiten von der Kraft der Reliquien der Heiligen sprechen läßt (I, 1). Paulina trägt eine solche beständig auf der Brust, und bewahrt hierdurch ihre jungfräuliche Ehre.

Die Verehrung der Heiligen, die dem Protestanten doch fremd ist, spricht sich noch an manchen anderen Stellen von Massingers Werken aus. So sagt z. B. Sophia in *The Picture* (I, 1):

And then I will not leave a saint unsued to
For your protection.

oder (III. 6):

I begin
To waver in my faith and make it doubtful,
Whether the saints that were canonized for
Their holiness of life, sinn'd not in secret.

Auch in *The Maid of Honour* schließt der Mönch Paulo, der Beichtvater der angehenden Nonne Camiola seine Rede (V, 2) mit den Worten:

Good men
With saints and angels, say, Amen!

Wir wissen ferner, daß Massinger bis zu seinem Lebensende mit Katholiken innig befreundet war. So verbanden ihn intime Beziehungen mit Sir Francis Foljambe, einem Edelmann aus Derbyshire, dessen Familie mit seltener Zähigkeit am katholischen Glauben festhielt. Foljambe stand dem Dichter in den schwersten Zeiten hilfreich zur Seite, und dieser bemerkt dankbar in der Dedikation von *The Maid of Honour*, welches Drama er ihm und einem Sir Thomas Bland zueignet, daß sie ihn in seinen verachteten Bestrebungen *(despised studies)* unterstützten, und daß er nicht hätte leben können, wenn er von ihnen nicht begünstigt worden wäre. Man fand auch ein Exemplar der ersten Ausgabe des *Duke of Milan* mit Korrekturen von Massingers eigener Hand und widmenden Versen an Foljambe versehen.

Auch Sir Aston Cockayne (geb. 1608, gest. 1684), dessen Oheime, Lord Mohun, der Dichter 1632 sein Drama *The Emperor of the East* zueignete, und der ihm hierfür den Dank des letzteren übermittelte, litt wegen seiner Standhaftigkeit im katholischen Glauben. Cockayne pflegte — wenn auch nicht mit Erfog — die lyrische und dramatische Poesie, und er ist der einzige, der seinem '*worthy friend*'

Massinger (in seinen 1658 erschienenen Epigrammen) eine Grabschrift widmete.

Gegen die Annahme, daß Massinger Katholik gewesen sei, spricht nur der nicht mehr zu kontrollierende Umstand, daß seine 1624 aufgeführte Komödie: *The Spanish Viceroy* so starke Ausfälle gegen den damaligen spanischen Gesandten Gondomar enthalten haben soll, daß ihre weitere Aufführung verboten wurde. Allein das Stück ist verloren.

Der Übertritt Massingers zum Katholizismus könnte wohl der Grund gewesen sein, weshalb der Earl ihm seinen Schutz entzog, da Clarendon von ihm ausdrücklich sagt: '*He was a great lover of his country and of the religion and justice which he believed could only support it; and his friendships were only with men of these principles.*'

Massinger war nach dem Tode seines Vaters in sehr schlechten Verhältnissen zurückgeblieben, und seit dieser Zeit verdüsterten herbe Drangsale sein Leben. Seine pekuniäre Notlage soll ihn auf den Gedanken gebracht haben, sich nach London zu begeben und hier für die Bühne zu schreiben. Daß es nicht Neigung, sondern materielle Sorgen waren, die ihn zu diesem Schritte veranlaßten, sagt er deutlich selbst in der Dedikation des *Duke of Milan (my misfortunes having cast me on this course)* und an mehreren anderen Stellen seiner Werke. Nähere Details über das Leben und die Thätigkeit Massingers in dieser Zeit fehlen uns gänzlich. Die erste positive Nachricht nach 1606 datiert 15 Jahre später, 1621, und berichtet die Aufführung seiner Komödie *The Womans Plot (A very Woman)* bei Hofe.

Während andere Dichter sich in der ersten Zeit ihres Auftretens mit berühmteren Schriftstellern aliierten, scheint Massinger erst später hierzu Gelegenheit gefunden zu haben. Wir finden ihn erst um das Jahr 1615 als Mitarbeiter des um 7 Jahre älteren Fletcher, dem er in dramatischer Technik vieles ablernte. Auch seine gemeinsamen dramatischen Arbeiten mit Dekker, Field u. a. sind erst späteren Datums.

Die Theaterstücke wurden in jener Zeit schlecht bezahlt, und so scheint Massinger, obwohl er eine fruchtbare Thätigkeit entfaltete, doch in dürftigen Verhältnissen gelebt zu haben. Zeugnisse hierfür besitzen wir in zwei Briefen, die sich in den Archiven des Dulwich-College

fanden. Der erste derselben stammt aus dem Jahre 1613 oder 1614. In ihm bitten die Dichter Nathanael Field, Robert Daborne und Philip Massinger den bekannten Pfandleiher und Wucherer Mr. Philip Henslowe in sehr kläglichem Tone um ein Darlehen von 5 £ auf ein in Kürze zu lieferndes Stück. Der Brief ist von Field verfaßt, und die beiden Anderen bekräftigen seine Bitte nur am Schlusse. Massinger schrieb: «Ich habe in Euch stets einen treuen Freund gefunden, und hoffe, daß Ihr uns, da unsere Bitte so bescheiden und ehrlich ist, nicht im Stiche lassen werdet.» — In dem zweiten Dokument, welches vom 4. Juli 1615 datiert ist, bestätigen Massinger und Daborne, von eben demselben Henslowe weitere 3 £ entliehen zu haben.

Abgesehen von den schon erwähnten Männern war Massinger auch noch verschiedenen anderen für materielle Unterstützungen zu Danke verpflichtet. 1629 sagt er in der Zueignung seines Dramas *The Roman Actor* an Sir Philip Knyves und Sir Thomas Jeay, daß nur ihre Unterstützung es ihm überhaupt möglich machte, dieses Werk zu verfassen. 1636 bemerkt er, daß er *for many years* nur schwerlich hätte existieren können, wenn er nicht oft von der Güte des Sir Robert Wiseman of Thorrells Hall, Essex, dem er in dankbarer Erinnerung in diesem Jahre den *Great Duke of Florence* widmet, Gebrauch gemacht hätte. Viele Scenen bei Massinger beweisen, daß der Dichter mit den Annehmlichkeiten, welche die Gläubiger den Schuldnern zu bereiten pflegen, zur Genüge vertraut war. [1])

Die Dankbarkeit für empfangene Wohlthaten bildet einen hervorragenden Zug in Massingers Charakter, und nur der Umstand, daß der Earl ihm seine Protektion aus kleinlichen Gründen entzog, macht es erklärlich, daß der Dichter seiner nie mehr mit einer Sylbe gedachte. Dagegen scheint er mit dem Bruder des Earls von Pembroke, Philip Earl von Montgomery, stets in freundschaftlichen Beziehungen gestanden zu haben. 1624 widmet er diesem, der durch die hohe Gunst Jakobs I. später zu noch größerem Ansehen gelangte als sein Bruder, die Tragödie *The Bondman*, und wir erfahren aus der Zueignung, daß jener bereits im Jahre zuvor der ersten Aufführung des Stückes beigewohnt, und bei dieser Gelegenheit seinen guten Geschmack durch *a liberal suffrage* bewiesen hatte. Massinger spricht an dieser Stelle seine tiefe Ergebenheit für die Familie der

---

[1]) Man vgl. *The Unnatural Combat, A new Way to pay old Debts, The City Madam.*

Herberts aus, die er gleichsam als Erbteil von seinem Vater übernommen, der in ihren Diensten gelebt habe, und gestorben sei. Massinger nennt den Earl Philip von Montgomery bei dieser Gelegenheit wie auch später stets *my singular good lord, most singular good lord and patron* etc.

Nach dem am 10. April 1630 erfolgten Tode seines älteren Bruders succedierte ihm Montgomery in Titel und Besitz. Massinger bewahrte seine Anhänglichkeit an das Haus Pembroke bis an sein Lebensende. Noch 1636, als des Earls Sohn, Charles Lord Herbert, an den Blattern zu Florenz starb, verfaßte der Dichter eine Elegie von ca. 70 Versen. Es ist — von einigen Commendatory Verses abgesehen — das einzige Gedicht in nicht dramatischer Form, welches wir von Massinger besitzen. Auch hier gedenkt er seiner Verpflichtungen der gräflichen Familie gegenüber:

— mine being more
Than they could owe, who since or heretofore
Have labour'd with exalted lines to raise
Brave piles or rather pyramids of praise
To Pembroke, and his family.

1633 widmete er sein Lustspiel *A new Way to pay old Debts* dem Schwager seines Gönners, dem Earl von Caernarvon, einem treuen Anhänger des Königs, der in der Schlacht bei Newbury sein Leben verlor. In der Widmung sagt der Dichter: '*I was born a devoted servant to the thrice noble family of your incomparable lady* (Sophia Herbert), *and am most ambitious but with a becoming distance to be known to your lordship.*'

Trotz der intimen Beziehungen zu dem Earl, der ihm eine jährliche Pension von 30 oder 40 £ auswarf, scheinen sich Massingers Verhältnisse auch jetzt nicht sonderlich gebessert zu haben. Gifford hat ausgerechnet, daß sich sein jährliches Einkommen aus der Aufführung und dem Drucke seiner Werke auf höchstens 50 £ (= 1000 ℳ) belaufen haben kann. Massingers Leben muß daher ein sehr sorgenvolles gewesen zu sein. Ob er neben der Dichtkunst noch eine andere Beschäftigung hatte, ist uns nicht bekannt. Er war verheiratet, und wir wissen, daß die oben erwähnte Pension nach Massingers Tode von seiner Witwe fortbezogen wurde. Seine Ehe scheint auch mit Kindern gesegnet gewesen zu sein, denn eine am 4. August 1762 verstorbene Miss Henrietta Massinger nannte sich seine direkte Descendentin. Bei den schlechten Vermögensverhältnissen des Dichters

ist es immerhin bemerkenswert daß er — am 17. März 1638 — in seinem eigenen Hause starb. Er war damals 55 Jahre alt. Langbaine berichtet mit kurzen Worten: «Er legte sich des Abends zuvor gesund zu Bette, und am nächsten Morgen fand man ihn todt — in seinem eigenen Hause *on the Bankside.*»

Massinger wurde in der St. Saviours-Kirche, Southwark, begraben. Die Kosten seines Begräbnisses beliefen sich auf 2 £, eine für jene Zeit sehr bedeutende Summe. Kein Stein, keine Inschrift ist aufzufinden, welche den Ort anzeigte, wo er ruht. Die Begräbnisliste sagt:

1638. *March 18th. Philip Massinger, stranger. in the church [buried].*

Der Ausdruck *stranger* bedeutet, daß er kein Pfarrgenosse war. Befremdend ist der Zusatz:

No flowers were flung unto his grave.

Wie aus dem schon erwähnten Epitaph von Sir Aston Cockayne hervorgeht, ruhten Massinger und Fletcher, die im Leben innige Freundschaft verbunden hatte, in demselben Grabe:[1])

In the same grave, Fletcher was buried, here
Lies the stage poet Philip Massinger:
Plays they did write together, were good friends
And now one grave includes them at their ends:
So, whom on earth nothing did part beneath,
Here, in their fames, they lie in spight of death.

Fletcher war hier bereits 13 Jahre früher, am 29. August 1625, beigesetzt worden.

II.

Massingers Werke.

Nach dem Zeugnis eines Zeitgenossen, welches Langbaine mitteilt, soll Massinger mit großer Schnelligkeit und Leichtigkeit produziert haben.[2]) In der That ist der poetische Nachlaß des Dichters

---

[1]) *An epitaph on Mr. Fletcher, and Mr. Philip Massinger, who lie both buried in one grave in St. Mary Overy's church in Southwark.*

[2]) *Ingenious Shakespeare, Massinger that knows*
The strength of plot, to write in verse and prose,
Whose easy Pegasus will amble o'er
Some threescore miles of fancy in a hour.

ein ziemlich bedeutender. Die Ausgaben von Massingers Werken enthalten in der Regel 18 oder 19 Stücke, von welchen vier (*The Virgin Martyr*, *The fatal Dowry*, *A very Woman*, *The old Law)* nicht von ihm allein herrühren, sondern Kompagniearbeiten mit anderen oder bloße Überarbeitungen älterer Stücke sind. Außer diesen neunzehn Dramen kennen wir noch die Titel von weiteren dreizehn, welche Massinger allein verfaßte; sie sind uns sämtlich verloren gegangen und erschienen nie im Druck. Die Originalhandschriften von einer Anzahl dieser Stücke überlieferte Warburtons berüchtigter Koch mit bedauernswerter Konsequenz in Verfolgung seiner kulinarischen Zwecke dem Feuer; die anderen sind uns nur aus offiziellen Aufzeichnungen oder zufälligen Erwähnungen seiner Zeitgenossen den Titeln nach bekannt. Im folgenden geben wir ein Verzeichnis dieser zweiunddreißig Stücke in chronologischer Reihenfolge, und fügen bei den nicht erhaltenen hinzu, was über dieselben bekannt ist:

1. Philenzo and Hippolita. T.-C.

Eingetragen in die Stationers-Registers von Moseley am 9. Sept. 1653. Die Originalhandschrift wurde von Warburtons Koch vernichtet. In Henslowes Verzeichnis der im Jahre 1594 aufgeführten Stücke findet sich eines dieses Namens, welches jedenfalls dem Werke Massingers zu Grunde lag. Halliwell spricht von einem so betitelten Ms. unter den Conwaypapers.

2. Antonio and Vallia. C.

Von Moseley am 29. Juni 1660 in die Stat.-Reg. eingetragen. Die Originalhandschrift wurde von Warburtons Koch verbrannt. Nach Henslowes Angabe wurde ein Stück dieses Namens am 20. Juni 1595 aufgeführt.

3. The Tyrant. T.

Von Moseley am 29. Juni 1660 in die Stat.-Reg. eingetragen. Befand sich unter den, von Warburtons Koch vernichteten Mss. Viele halten es für identisch mit *The usurping tyrant or the second maidens tragedy*, (1611) andere auch mit *The king and the subject.*

4. Fast and Welcome. C.

Von Moseley am 29. Juni 1660 in die Stat.-Reg. eingetragen, von Warburtons Koch vernichtet.

5. The Secretary.

Verloren. Josuah Poole erwähnt dieses Werk in seinem *English Parnassus* (1657).

6. The Virgin Martyr. T.

Von Massinger und Dekker. Licensiert am 6. Oktober 1620, doch schon früher geschrieben. Gedruckt 1622.

7. The Unnatural Combat. T.

Verfaßt und aufgeführt ca. 1618. Gedruckt 1639.

8. The Duke of Milan. T.

Verfaßt ca. 1618. Gedruckt 1623.

9. The Bondman, an antient Story.

Licensiert 3. Dezember 1623. Gedruckt 1624.

10. The Renegado. T.-C.

Licensiert 17. April 1624. Gedruckt 1630.

11. The Parliament of Love.

Licensiert 3. Juni 1624. Gedruckt 1805.

12. The Spanish Viceroy or the Honour of Woman. C.

Befand sich unter den von Warburtons Koch zerstörten Mss. und wurde am 9. September 1653 von Moseley in die Stat.-Reg. eingetragen. Das Stück soll zahlreiche Ausfälle gegen den damaligen spanischen Gesandten Gondomar enthalten haben, und wurde, da es deshalb keine Aussicht hatte, die Licenz zur Aufführung zu bekommen, 1624 von den Schauspielern auf ihre eigene Gefahr hin dargestellt. Wegen ihres eigenmächtigen Vorgehens mußten diese dem *Master of the Revels* schriftlich Abbitte leisten, und versprechen, ähnliches in Zukunft zu unterlassen (20. Dezember 1624). Offenbar wurden die anstößigen Stellen später aus dem Stücke entfernt, da es am 6. Mai 1628 unter dem Titel: *The Honour of Woman* von Sir Henry Herbert die zur Aufführung nötige Licenz erhielt. Man hat in dem Stücke den ersten Entwurf von *A very Woman* vermutet.

13. A new Way to pay old Debts. C.

Verfaßt zwischen 1624 und 1626. Gedruckt 1633.

14. The Roman Actor. T.

Licensiert 11. Oktober 1626. Gedruckt 1629.

15. The Judge. C.

Am 6. Juni 1627 von der *Kings Company* aufgeführt. Das Original-Ms. wurde von Warburtons Koch zerstört.

16. The Great Duke of Florence, a comical history.

Licensiert 5. Juli 1627. Gedruckt 1636.

17. The Maid of Honour. T.-C.

Gedruckt 1632.

18. The Picture. T.-C.

Licensiert 8. Juni 1629; gedruckt 1630.

19. Minerva's Sacrifice or the Forced Lady. T.

Am 23. November 1629 von der *King's Company* aufgeführt. Befand sich unter den Mss., die Warburtons Koch zerstörte; in die Stat. Reg. wurde es von Moseley am 9. September 1653 eingetragen. Es ist vielleicht identisch mit *The Queen of Corinth.*

20. The Emperor of the East. T.-C.

Licensiert 4. März 1631; gedruckt 1632.

21. Believe as you List. T.

Zum 1. Male licensiert 11. Januar 1631; zum 2. Male licensiert und aufgeführt 7. Mai 1631. Gedruckt 1849.

22. The Unfortunate Piety. T.

Licensiert 13. Juni 1631. Aufgeführt von der *King's Company.*

23. The Fatal Dowry. T.

Von Massinger und Field. Gedruckt 1632.

24. The City Madam. C.

Licensiert 25. Mai 1632. Gedruckt 1655.

25. The Guardian, a comical history.

Licensiert 31. Oktober 1633. Gedruckt 1655.

26. A very Woman or the Prince of Tarent. (The Woman's Plot.) T.-C.

Von Fletcher und Massinger. Licensiert 6. Juni 1634. Gedruckt 1655.

27. The Noble Choice or the Orator. T.-C.

Licensiert 10. Januar 1635, und von der *King's Company* aufgeführt. Die Originalhandschrift dieses Stückes, welches am 9. September 1653 von Moseley in die Stat. Reg. eingetragen wurde, befand sich unter jenen, welche Warburtons Koch zerstörte.

28. The Bashful Lover. T.-C.

Licensiert 9. Mai 1636. Gedruckt 1655.

29. The Old Law or a new Way to please you. C.

Von Massinger (?), Middleton und Rowley. Gedruckt 1656.

30. The King and the Subject.

Verloren. Zum 1. Male am 5. Juni 1638 von der *King's Company* aufgeführt. Aus den uns erhaltenen Versen (s. S. 233) schloß Malone, daß es mit *The Tyrant* identisch sei. Sir H. Herbert bemerkt, daß der Titel des Stückes — ob früher oder später, wissen wir nicht — geändert wurde.

31. Alexius or the Chaste Lover. T.

Verloren. Am 25. September 1639 von der *King's Company* aufgeführt. In Warburtons Liste erscheint ein Stück des Titels: *Alexius or the chaste Gallant.*

32. The Fair Anchoress of Pausilippo.

Verloren. Am 26. Januar 1639/40 von der *King's Company* aufgeführt. In den Stat. Reg. erscheint das Stück am 9. September 1653 unter dem Titel *The Prisoner or the fair Anchoress.*[1])

Massinger war außerdem noch an der Abfassung einer großen Anzahl von Dramen beteiligt, die jedoch, seit die Mehrzahl derselben 1647 in der ersten Folio-Ausgabe der Werke Beaumonts und Fletchers gedruckt wurde, von allen Sammlungen der Stücke Massingers ausgeschlossen blieben. Daß Massinger bei vielen der «Beaumont und Fletcherschen» Stücke als Autor oder Neubearbeiter in Betracht komme, wußte man schon zu seiner Zeit. Dies beweist ein Epigramm von Sir Aston Cockayne, einem Freunde unseres Dichters, der den Herausgeber der Ausgabe von 1647, Humphrey Moseley, tadelt, weil er Massinger bei jenen Stücken, an denen er mitarbeitete, nicht als Autor genannt habe. Beaumont, der als alleiniger Kollaborator Fletchers erscheine, habe es wirklich nicht nötig, mit fremden Federn geschmückt zu werden. Die Mutmaßungen darüber, an welchen Stücken Massinger mitgearbeitet habe, sind ziemlich unsicher, und die englischen Forscher sind wohl auf keinem anderen Gebiete so wenig einig, wie in der Autorschaftsfrage bei den Dramen der Beaumont- und Fletcher-Serie.

---

[1]) Als Massingers Werk galt auch:

33. The Tragedy of Nero, newly written,

die am 15. Mai 1624 licensiert und im selben Jahre und 1633 anonym in 4° *gedruckt* wurde.

Bemerkte doch schon A. W. v. Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur (33. Vorlesung, 1808), daß er es nicht wagen würde, an inneren Kennzeichen zu unterscheiden, ob ein Schauspiel von Massinger oder von Beaumont und Fletcher herrühre. Da es viel zu weit führen würde, in dieser Hinsicht auf nähere Untersuchungen einzugehen, die doch zu keinem bestimmten Resultate führen können, beschränken wir uns darauf, die Titel der betreffenden Werke nebst den nötigen Daten hier anzuführen. In Bezug auf die letzteren sehen wir von Konjekturen möglichst ab.[1])

Bei folgenden fünfzehn Stücken ist der Anteil Massingers so gut wie unzweifelhaft, und zwar erscheint er hier als alleiniger Mitarbeiter, resp. alleiniger Überarbeiter Fletchers. Sämtliche fünfzehn Dramen wurden — mit Ausnahme von zweien — zuerst in der Ausgabe von 1647 gedruckt.

1. The beggar's bush. — Aufgeführt ca. 1615.
2. The knight of Maltha. — Verfaßt 1616/19.
3. The queen of Corinth. — Verfaßt 1617/18.
4. The laws of Candy. } Verfaßt ca. 1619.
5. The custom of the country. } Verfaßt ca. 1619.
6. Sir John van Olden Barnevelt. — Gedruckt 1882. } Verfaßt ca. 1619.
7. The false one. } Verfaßt ca. 1620.
8. The little French lawyer. } Verfaßt ca. 1620.
9. The double marriage. } Verfaßt ca. 1620.
10. The prophetess. — Licensiert 14. Mai 1622.
11. The sea voyage. — Licensiert 22. Juni 1622.
12. The Spanish curate. — Licensiert 24. Oktober 1622.
13. The lover's progress (The wandering lovers or the painter). — Licensiert 6. Dezember 1623. Wahrscheinlich die ursprüngliche Form der am 9. Mai 1634 licensirten und verlorenen Tragödie Cleandor (s. p. 233).
14. The fair maid of the inn. — Licensiert 22. Januar 1626.
15. The elder brother. — Aufgeführt und gedruckt 1637.

Bei den folgenden weiteren elf Dramen ist die Mitarbeiterschaft Massingers weniger sicher, und außer ihm und Fletcher scheinen auch noch andere Dichter, wie Rowley, Field, Daborne etc. an der Abfassung beteiligt gewesen zu sein.

1. The coxcomb. — Aufgeführt ca. 1610. Gedruckt 1647.
2. The second maiden's tragedy. — Licensiert 1611. Gedruckt 1824.
3. Cupid's revenge. — Aufgeführt 1612. Gedruckt 1615.
4. Love's pilgrimage. — Entstanden ca. 1612, neu bearbeitet 1635, gedruckt 1647.

---

[1]) Man vgl. hierüber Fleay in seinem *Chronicle*, R. Boyle und Oliphant in den Englischen Studien XIV., XV. und XVI. Bd.

5. The captain. — Aufgeführt 1612/13. Gedruckt 1647.
6. The two noble kinsmen. — Entstanden 1612/13, neu bearbeitet und gedruckt 1634.
7. The honest man's fortune. — Aufgeführt 1613. Gedruckt 1647.
8. The faithful friends. — Aufgeführt 1612/13. Gedruckt 1647.
9. Thierry and Theodoret. — Verfaßt 1613/14. Licensiert und gedruckt 1621.
10. Love's cure or the martial maid. — Verfaßt ca. 1622. Gedruckt 1647.
11. The bloody brother or Rollo duke of Normandy. — Verfaßt 1613/14. Licensiert und gedruckt 1639.

Wie die meisten seiner Zeitgenossen wurde auch Massinger von den unmittelbaren Epigonen vernachlässigt, und es dauerte lange, bis ihm die verdiente Würdigung zu teil wurde. Nicholas Rowe, der 1709 eine epochemachende Ausgabe der Werke Shakespeares veranstaltete, trug sich mit dem Gedanken, auch Massingers Dramen gesammelt und korrigiert der Öffentlichkeit zu übergeben, kam jedoch später davon ab. Thomas Coxeter (geb. 1689, † 1747) nahm seinen Plan neuerdings auf, starb aber während der Arbeit. Der Buchhändler Dell, an welchen sein Nachlaß kam, publizierte das Werk 1759 (4 Bde. in 8°). Dells Ausgabe erschien 1761 in zweiter Auflage, herausgegeben von Thomas Davies, aus dessen Feder wir auch eine dürftige Biographie Massingers (*Some account of the life and writings of Philip Massinger.* London 1789, 8°) besitzen, und begleitet von einem *Essay on the old English dramatic writers* von G. Colman. 1779 erschien die Ausgabe von Monck Mason Esq. (4 Bde. in 8°), welche ihre Vorgängerinnen an Unkorrektheit womöglich noch übertraf.

Zum wahren Verständnis des Dichters gelangte erst William Gifford, dessen verdienstvolle Arbeit nicht mit Unrecht als die beste Ausgabe eines alten englischen Dichters bezeichnet wurde. Sie erschien zuerst 1805 (in 4 Bdn. in 8°), und in neuer Auflage 1813, versehen mit einer eingehenden Einleitung über Massingers Leben und Werke. Ein dritter Abdruck (ohne die Noten) erschien London 1840. Auf Gifford beruhen alle späteren Ausgaben:

Massinger and Ford's Dramatic Works, by Hartley Coleridge. London, Moxon, 1840.

The Plays of Philip Massinger from the text of William Gifford. With the addition of the Tragedy Believe as you List. Edited by Lt. Francis Cunningham. London. Chatto and Windus 1867.

Die Ausgabe in Murrays *Family Library*, London 1830 (3 Bde. in 18°) ist expurgiert.

Jene der *Mermaid Series* enthält in 2 Bänden (London 1887 und 1889) 10 Stücke des Dichters, eingeleitet von Arthur Symons.

Die Ergebnisse der neuesten Forschungen über Massingers Leben und Werke faßt Robert Boyle in seinem trefflichen Artikel über den Dichter im Dictionary of National Biography (vol. XXXVII, p. 10—16) in übersichtlicher Weise zusammen.

Eine große Anzahl wichtiger Quellennachweise brachte die wertvolle Arbeit von Emil Koeppel: Quellenstudien zu den Dramen George Chapmans, Philip Massingers und John Fords (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. LXXXII. Straßburg. Trübner 1897.)

Von Massingers Dramen wurden 5 ins Deutsche übersetzt, und zwar 4 von Wolf Grafen von Baudissin in seinem Werke «Ben Jonson und seine Schule» (2 Teile, Leipzig 1836) und eines von Robert Prölß in seinem «Altenglischen Theater» (Leipzig, Bibliogr. Institut). Auf einzelne zerstreute Artikel, die auf Massinger Bezug nehmen, werden wir seiner Zeit verweisen.

Das einzige uns erhaltene authentische Portrait Massingers ist von Thomas Croß (1623) und findet sich in der 1655 erschienenen Ausgabe von drei Stücken des Dichters. Es wurde wiederholt neu gestochen.

III.

Charakteristik des Dichters.

Massinger verleugnet seine originelle Individualität in keinem seiner Werke. Wie er selbst ein ruhiger, zur Melancholie hinneigender Charakter gewesen sein soll, so wird auch in dem Plane, in der Anlage aller seiner Stücke hinter den Stürmen der Leidenschaft stets die ruhige, sicher lenkende Hand des Meisters fühlbar. Jedes seiner Dramen enthält einen tiefen Grundgedanken, eine Idee, die bei allen Irrwegen, welche die Intrigue einschlägt, deutlich erkennbar bleibt, und deren Entwicklung sich in jeder einzelnen Scene verfolgen läßt.

Massinger besaß für die tragische Dichtung unstreitig mehr Talent als für die komische. Das leichte graziöse Lustspiel war seine Sache nicht, und wenn seine Sittenkomödien die blutigen Dramen auf der englischen Bühne bei weitem überdauerten, so ist der Grund hierfür lediglich in der meisterhaften Charakteristik und in der unvergleichlichen Schilderung bürgerlicher Zustände zu suchen, die kein anderer so darzustellen verstand, wie Massinger. Was er *a comedy* nennt, das ist in der That eine Komödie, ein Spiegel, den er seinen Zeitgenossen vorhält, und der ihnen klar die Schwächen zeigt, welche der Dichter an ihnen zu entdecken wußte. An der Hand einer kunstvoll aufgebauten Handlung, die sich am Ende zum Guten wendet, deckt er die verborgensten Mängel des menschlichen Herzens auf; seine beliebtesten Lustspiele *A new Way to pay old Debts* und *The City Madam* geißeln rücksichtslos die Laster und Mißbräuche seiner Zeit. Um wie viel gewaltiger mußte ein solcher Dichter zu seinen Zuhörern sprechen, wenn er die Maske des Lustspiels abwarf, und sich der ernsten Tragödie zuwandte. In dieser steht er nur Shakespeare nach, und seine tragischen Werke üben noch heute auf den Leser eine erschütternde Wirkung.

Mit Rücksicht auf seine große Bühnenkenntnis gab man Massinger den Namen *The stage poet* — der Bühnendichter, ein Epitheton, das auf keinen anderen so paßt, wie auf ihn. Massinger selbst war

sich dessen sehr wohl bewußt, wie viel neben dem Gedanken auf die Ausführung und den scenischen Aufbau der Handlung ankomme, und hatte sich eine bestimmte Wendung im Plane, eine Situation glücklich bewährt, so verschmähte er es nicht, sie nochmals und wiederholt in seinen späteren Werken herbeizuführen. So erklärt es sich, daß wir in seinen Dramen so vielen Wiederholungen der Effekte begegnen. Die wirksame Scene, wie zwei Liebende bei ihren zärtlichen Zwiegesprächen belauscht und überrascht werden, findet sich in den neunzehn Stücken Massingers viermal mit geringen Varianten. Auch in den komischen Partien widerholt sich der Dichter. Die dem Weingenusse huldigenden Frauen hat er in dreien seiner Werke lächerlich gemacht, und jedesmal mit solchem Witze, daß wir nicht zu sagen wüßten, wo ihm dies am besten gelungen ist. Auch die peinliche Lage des von Gläubigern verfolgten Schuldners, die Massinger aus persönlicher Erfahrung kannte, und die ihm daher besonders geläufig war, verwertete er mit Vorliebe.

In stofflicher Beziehung machte Massinger häufig bei jenen Stücken Anleihen, die er früher im Verein mit Fletcher geschrieben hatte. Fletcher ist außer Shakespeare überhaupt der einzige ältere englische Dramatiker, dem man einen bedeutenderen Einfluß auf Massinger nachweisen kann, und wir werden Anklängen an Fletcher wiederholt begegnen. Das langjährige Zusammenarbeiten beider Dichter war von nachhaltiger Wirkung für Massinger. Es soll damit nicht gesagt sein, daß die lasciven, oft verletzenden Anschauungen Fletchers je auf ihn übergegangen seien. Es ist ein großer Unterschied zwischen der würdelosen Analyse weiblicher Charaktere, die sich in den vollendetsten Werken jenes findet, und der Erhabenheit, mit welcher Massinger seine Frauen auszustatten verstand. Alle Figuren Massingers bewegen sich trotz seines Realismus gleichsam auf überirdischen Kothurnen.

Entschiedener macht sich der Einfluß Fletchers in der Komik bemerkbar. Da jeder Dichter, der sich den Beifall des Publikums sichern wollte, dem freieren Geschmacke jener Zeit Konzessionen machen mußte, wundert es uns nicht, wenn wir auch bei Massinger bisweilen befremdenden Dingen begegnen. So erklärt z. B. in *The Renegado* der Diener Gazett, er wolle Eunuch werden. Der Mann, welchen Kaiser Theodosius in *The Emperor of the East* im Verdachte hat, daß er ihn mit seiner Gattin betrüge, entpuppt *sich als Castrat.* In *The Parliament of Love* gibt der Arzt Dinant

dem Novall einen Trank, der ihn zeitlebens impotent macht, u. a. m. Doch man hatte im Theater solches und Ärgeres schon gehört, und als eine Zeit kam, welche der Freiheit der Dichter in dieser Hinsicht Zügel anlegte, gab es auch keine Talente wie Massinger mehr auf der englischen Bühne.

Massingers Welt- und Lebensanschauungen entbehren nicht des Idealismus, sind aber in ihren Hauptzügen ziemlich pessimistische, was wohl in den traurigen materiellen Verhältnissen, in welchen der Dichter lebte, seinen Grund haben mag. Stets zeigt er einen gewissen Hang zum Moralisieren. Seine Werke weisen unzählige Sentenzen auf, und eine tiefe Religiosität, sowie ein sich nie verleugnendes warmes Gefühl für das Wahre, Rechte, unterscheiden ihn vorteilhaft von vielen seiner dichtenden Zeitgenossen. Wir hören Massinger selbst sprechen, wenn Luke Frugal in *The City Madam* den verschwenderischen Lehrlingen Vorstellungen macht, welche dem Evangelium Lucä entnommen sind. Ohne in die Extreme puritanischer Frömmigkeit zu verfallen, glaubt Massinger fest an eine ewige Gerechtigkeit, und er selbst sah in seinen Stücken stets in erster Linie darauf, daß dem Gerechtigkeitsgefühle genug gethan werde. Bezeichnend für den Dichter sind die Worte, welche er in *A very Woman* (III, 3) dem genesenden Cardenes in den Mund legt.

> *With what a gentle bravery did he chide me*
> *And say, he had kill'd me, whither had I travell'd?*
> *Kill'd me in all my rage — oh how it shakes me!*

Aus den Worten des Lord Lovell am Schlusse von *A new Way to pay old Debts* geht hervor, daß Massinger glaubte, der Himmel bestrafe Atheisten bereits auf Erden, indem er sie ihrer geistigen Fähigkeiten beraube.[1])

Die Anachronismen, welche sich bei Massinger hie und da finden, haben keineswegs in mangelnder Bildung, sondern stets nur in der Unachtsamkeit des Dichters ihren Grund. Massinger gehörte im Gegenteil zu den gebildetsten Dichtern seiner Zeit, und besaß ausgedehnte humanistische Kenntnisse, die er sich ohne Zweifel während seiner vierjährigen Studienzeit zu Oxford angeeignet hatte.

---

[1]) *Here is a precedent to teach wicked men,*
That when they leave religion, and turn atheists
Their own abilities leave them.

Besonders mit lateinischer Litteratur scheint er sich nach den unzähligen Reminiscenzen, die uns in seinen Werken begegnen, sehr eingehend beschäftigt zu haben. Unter den Dichtern bevorzugt er entschieden die Satiriker; denn wir finden sehr oft wörtliche Übertragungen aus Horaz und Juvenal, ein Zug, der sich aus Massingers Freude an der Kritik der ihn umgebenden zeitgenössischen Verhältnisse erklärt; doch begegnen wir nebenbei auch häufig Erinnerungen an Ovid, Plautus, Terenz u. a. Wenn Massinger, wie dies oft der Fall war, einen Stoff der Geschichte des klassischen Altertums entnahm, so konsultierte er alle Geschichtsquellen, die ihn über die in Betracht kommende Zeit unterrichten konnten, und sammelte sorgfältig alles, was sich auf die Personen seines Dramas bezog. Aus seinem Studium griechischer und lateinischer Schriftsteller erklärt sich ein großer Teil der sprachlichen Wendungen, die in seinen Werken an die Konstruktionen klassischer Sprachen gemahnen. Um seinen markigen Versen, welche sich durch einen eigentümlichen Rythmus auszeichnen, noch mehr Nachdruck zu verleihen, schuf er sich selbst oft mit Zuhilfenahme des Lateins neue Ausdrücke.

Eine nähere Bekanntschaft Massingers mit der italienischen oder spanischen Litteratur ist kaum anzunehmen. Was ihm von derartigen Werken bekannt war, dürfte er englischen Übersetzungen entnommen haben, deren es zu seiner Zeit bereits sehr viele gab. Für Cervantes und speziell dessen Don Quijote scheint er eine besondere Vorliebe besessen zu haben, wie aus zahlreichen Erwähnungen und Anspielungen auf dieses Werk in seinen Dramen erhellt.

Im Gegensatz zu seiner rein sozialen wurde Massingers Dichterlaufbahn von fast ausschließlich günstigen Gestirnen beschienen. Da er mit vielen Stücken durchschlagende Erfolge erzielte, wundert es uns nicht, wenn er in späteren Jahren mit einigem Selbstbewußtsein auf seine Leistnngen zu blicken pflegte. In der Zueignung des *Renegado* (1629) an Lord Berkeley nennt er sein Werk zwar *a trifle*, sagt aber gleich darauf, daß er nicht gewagt hätte, es einen so hohen Flug nehmen zu lassen — er meint, es dem Lord zuzueignen —, wenn er nicht davon überzeugt gewesen wäre, daß einiges darin des Lesens wohl wert sei. Ähnlich heißt es in der Widmung des *Unnatural Combat* an Sir Anthony Sentleger: »*Besides (and it was not the least encouragement to me) many of eminence, and the best of such, who disdained not to take notice of me, have not thought themselves*

disparaged, I dare not say honoured, to be celebrated the patrons of my humble studies. In the first file of which, I am confident, you shall have no cause to blush, to find your name written.»

Hin und wieder scheint ihm jedoch das Glück auch in seiner dichterischen Thätigkeit den Rücken gekehrt zu haben. In *The Roman Actor* beschwert er sich durch den Mund des Helden Paris ganz deutlich über ungerechte Vorwürfe, die man gegen seine Werke erhob, und weist diese mit Entschiedenheit zurück. Bald nach 1632 erzielte er mit zwei Stücken Mißerfolge. Von dem letzteren Faktum haben wir lediglich aus der Dedikation von *The Guardian* Kenntnis, wo er mit Freimut und Bescheidenheit davon spricht. Auch *The Emperor of the East* — wenngleich ein vorzügliches Stück — wurde bei seiner ersten Aufführung vom Publikum mit Entschiedenheit abgelehnt. Trotzdem wurde es später bei Hofe aufgeführt, und damit war Massingers Dichterehre auf das glänzendste wieder hergestellt. Er konnte nun im Prolog mit Stolz sagen:

He [the poet] durst not, sir, at such a solemn feast,
Lard his grave matter with one scurrilous jest;
But laboured that no passage might appear,
But what the Queen without a blush might hear.
And yet this poor work suffered by the rage
And envy of some Catos of the stage.
Yet still he hopes this play, which then was seen,
With sore eyes, and condemned out of their spleen,
May be by you, the supreme judge, set free,
And raised above the reach of calumny.

Was nun die Ansicht des Dichters betrifft, daß Königin Henrietta bei der Aufführung dieses Stückes nicht zu erröten brauchte, so verweisen wir den Leser am besten auf die Inhaltsangabe desselben. Es findet sich in der Reihe von Massingers Werken keines, über welches eine Frau mehr erröten müßte. Königin Henrietta aber gab dem Dichter trotzdem noch später wiederholt Beweise ihrer besonderen Gunst. Am 13. Mai 1634 erschien sie bei der Aufführung seiner Tragödie *Cleander* selbst im Blackfriars-Theater, was ein so außergewöhnliches Ereignis war, daß es von Sir Henry Herbert besonders hervorgehoben wird.

Auch König Karl I., dessen Vorliebe für Shakespeares Werke zur Genüge bekannt ist, scheint nach einer Geschichte, welche der Master of the Revels erzählt, auf Massinger aufmerksam geworden zu

sein. Jener sagt, daß der König 1638 ein Stück Massingers *The King and the Subject* zu Newmarket las, eine Stelle in demselben jedoch eigenhändig mit der Bemerkung versah: *This is too insolent, and to be changed.* Die Notiz bezog sich aut einige Verse, welche der Dichter dem König Don Pedro dem Grausamen von Castilien in den Mund gelegt hatte. Sie sind das einzige, was von dem ganzen Stücke auf uns gekommen ist, und lauten:

> *Monies? We'll raise supplies which ways we please,*
> *And force you to subscribe to blanks in which*
> *We'll mulct you as we shall think fit. The Caesars*
> *In Rome were wise, acknowledging no laws*
> *But what their swords did ratify; the wifes*
> *And daughters of the senators bowing to*
> *Their wills as deities,* etc.

In ihnen mußte jedermann, wie der König selbst, eine Anspielung auf eine damals aktuelle Frage, die Bewilligung der Schiffsgelder, erkennen.

Massinger hat die Ansichten, die er in politischen Angelegenheiten hegte, in seinen Komödien wiederholt kundgethan. Er haßte Servilität und Wohldienerei, und wenn er sich in seinen Dedikationen zu Schmeicheleien hinreißen ließ, so waren diese stets in aufrichtiger Dankbarkeit begründet. Es ist für Massinger charakteristisch, daß er in seinen Stücken nicht selten tendenziös ist. Er kleidete aktuelle Fälle, welche das Interesse der ganzen damaligen Gesellschaft in Anspruch nahmen, in ein anderes Gewand, und beleuchtete sie so, wie sie ihm erschienen. Über die Art und Weise, wie er hierbei vorzugehen pflegte, giebt seine Behandlung der Geschichte des Pseudo-Sebastian, aus dem er einen König Antiochus von Syrien machte, Aufschluß. *(Believe as you list.)* In *The Unnatural Combat* formte er die Geschichte Francisco Cencis und seiner Kinder geschickt um, und auch im Vereine mit Fletcher huldigte er bisweilen dieser aktuellen Richtung seines Talentes.

In *A new Way to Pay old Debts* stellte er einige Personen, die sich den allgemeinen Haß zugezogen hatten, unter fremden Namen an den Pranger, und auch in vielen anderen Werken des Dichters offenbart sich sein unleugbarer Hang zur Satire und Kritik. Wenn die Umstände es gestatteten, so versäumte er es auch nicht, *wie in den* oben angeführten Versen, Anspielungen auf die zeitge-

nössischen Zustände in England einfließen zu lassen.[1]) Trotzdem hing der Dichter mit wahrem Patriotismus an seinem Vaterlande, das er bei vielen Gelegenheiten über alles lobt. So läßt er z. B. Bertoldo, den Bruder des Königs von Sizilien in *The Maid of Honour* (I, 1) sagen:

> *If examples*
> *May move you more than arguments, look on England,*
> *The Empress of the European isles,*
> *And unto whom alone ours yields precedence:*
> *When did she flourish so, as when she was*
> *The mistress of the ocean, her navies*
> *Putting a girdle round about the world,*
> *When the Iberian quaked her worthies named;*
> *And the fair flower-de-luce grew pale, set by*
> *The red rose and the white* . . . . .

IV.

Massinger und Shakespeare.

Trotz seiner satirischen Anlagen geriet Massinger niemals in ernstliche Feindschaft mit anderen Zeitgenossen und Dichtern, wenigstens sehen wir ihn in keine der damals häufigen litterarischen Zänkereien verwickelt. Wie aus den zahlreichen *Commendatory Verses* zu Massingers Dramen erhellt, erfreute er sich der allgemeinen Achtung und Hochschätzung. Von seinen intimeren Bekannten ist Dr. James Smith (1605-67) zu erwähnen, ein Mann in hohen geistlichen Würden, der es gleichfalls liebte, die Geißel der Satire zu schwingen. Massinger spricht ihn in einem Widmungsgedicht zu seinem (erst 1658 erschienenen) *Mock-poem: The Innovation of Penelope and Ulysses* als seinen Sohn an. Unter den Dramatikern verbanden ihn — abgesehen von Fletcher — freundschaftliche Beziehungen mit John Ford, der ihm seine Anerkennung nicht nur durch zwei schmeichelhafte Widmungsgedichte zu *The Roman Actor* und *The Great Duke of Florence* bewies, sondern die Werke Massingers sogar so gut fand, daß er ihnen verschiedenes entlehnte. Shirley, von dem uns einige Verse zum *Renegado* erhalten sind, nennt unseren Dichter: *My honoured friend.* Massinger fungierte dafür seinerseits unter den Panegyrikern Shirleys bei der Publikation von dessen Komödie *The grateful Servant* (1630).

---

[1]) So z. B. in den Reden des Hircius und Spungius in *The Virgin Martyr*; in der Darstellung der sicilischen Zustände in *The Bondman* u. s. f.

Auf gespanntem Fuße stand Massinger nur mit Ben Jonson, gegen den er sich in den Prologen zu manchen seiner Stücke *(The Guardian, The bashful Lover)* auch Ausfälle erlaubte. Doch sind diese meist zahmer Natur, und beschränken sich darauf, den Hochmut jenes zu tadeln, der dem schlechten Geschmacke des Publikums die Schuld an den Mißerfolgen seiner Stücke zuschrieb.

Die Abneigung Massingers gegen Ben Jonson wird aus seiner tiefen Verehrung für Shakespeare leicht erklärlich, auf den er durch seine Beziehungen zur Familie der Herberts von früher Jugend an als auf sein großes Vorbild hingewiesen sein mochte. Shakespeares Erscheinen auf der englischen Bühne war von epochemachender Wirkung; seine Dramen entwickelten eine ungeheuere Zugkraft, und wurden so oft, und stets wieder mit neuem Beifalle, aufgeführt, daß es uns nicht wundern kann, wenn die Produktionen anderer Verfasser unter seinem Banne standen. Shakespeares Verse hallten wider in den Ohren seiner Zeitgenossen, seine Figuren spukten in den Köpfen der Theaterdichter, und ebenso packende Situationen wie die seinigen herbeizuführen, war das Bestreben aller jener, denen es um Popularität zu thun war. Auch Massinger erkannte in Shakespeare seinen großen Meister, und jedes seiner Werke giebt Zeugnis wie gründlich er ihn studiert, und wie tief er ihn erfaßt hat. Shakespeares Einfluß auf Massinger zeigt sich bei manchen Stücken im Gange der Handlung, bei anderen in der Zeichnung der Charaktere, fast immer jedoch in ganz unverkennbaren Wort- und Ausdrucksreminiszenzen. Unter solchen Umständen ist es sehr erklärlich, daß der anonyme Dichter der 1656 erschienenen *Mock-Romance*: *Wit and Fancy in a Maze, or Don Zara del Fogo*, in welcher ein Aufruhr unter den englischen Dichtern geschildert wird, Massinger als einen Trabanten (*one of the lifeguards*) Shakespeares hinstellen konnte.

The Parliament of Love ist das erste Stück Massingers, welches in seiner Handlung von einem Shakespeareschen Drama beeinflußt erscheint. In demselben sind zwei wichtige Momente aus *Measure for Measure* entlehnt. Wie dort Angelo, in der Meinung, Isabella zu umarmen, von dieser getäuscht und der von ihm verlassenen Mariana in die Arme geführt wird, so nimmt bei Massinger der treulose Clarindore des Nachts seine eigene Gattin für die schöne Bellisant, welche ihm ihre Gunst zugesagt hat. Ferner ist Shakespeare der Urteilsspruch des Königs in dem Prozesse zwischen

Cleremond und Leonora entlehnt, welcher vollkommen mit jenem des Herzogs in demselben Drama übereinstimmt, der entscheidet, daß Angelo mit Mariana getraut, gleich darauf aber zur Strafe für sein Verbrechen enthauptet werden solle. Zwar finden sich für beide Fälle analoge Situationen in zahlreichen italienischen Novellen und spanischen Komödien[1]); aber das Zusammentreffen beider Momente spricht dafür, daß Massinger das Shakespearesche Drama vorschwebte.

Die Prüfung der Tugend einer Frau, das Grundmotiv von Shakespeares *Cymbeline*, liegt auch Massingers *The Picture* zu Grunde. Obwohl unser Dichter an die Stelle des rettenden Gatten eine eifersüchtige Königin gesetzt hat, verrät sich seine Bekanntschaft mit Shakespeare doch in einem feinen psychologischen Zuge, den er in seiner Quelle, einer Novelle Bandellos, nicht vorfand. Die Edelleute, welche die Königin mit der Aufgabe betraut hat, Sophia in ihrer Tugend wankend zu machen, beginnen damit, den abwesenden Gatten der Untreue zu bezichtigen. Wie Posthumus von Jachimo (I. 5) verleumdet wird, so erzählen hier die beiden von Mathias' äußerst wüstem und ausschweifendem Lebenswandel.

Auf die Intrigue in *Cymbeline* spielt der Dichter in *The Parliament of Love* (II, 1) ganz deutlich an. Dort sagt Clarindore:

Give proof
I have enjoy'd fair Bellisant, evident proof
I have pluck'd her virgin rose, so long preserved,
Not, like a play-trick, with a chain or ring
Stolen by corruption, but against her will etc.

In der Schilderung wilder Eifersucht hat sich Massinger wiederholt Othellos erinnert. Am deutlichsten trägt dessen Züge der Herzog von Mailand, der gleichfalls seine Gattin ermordet. Auch der in unbegründeter Eifersucht gegen seine treue Gemahlin Pulcheria wütende Theodosius in *The Emperor of the East* gemahnt vielfach an den Mohren von Venedig. In Erinnerung an dessen Worte (IV. 2):

Was this fair paper, this most goodly book
Made to write whore upon?

---

[1]) Ganz ebensolche Urteilssprüche fällen z. B. der König Enrique in Lope de Vega's *El mejor alcalde el rey* und die Königin Isabella in Calderons berühmter *Niña de Gomez Arias*.

sagt er (IV, 2), mit Bezug auf Pulcheria:

Can you think
This masterpiece of heaven, this precious vellum,
Of such a purity and virgin whiteness,
Could be design'd to have perjury and whoredom
In capital letters writ upon't?

Der zur Melancholie hinneigende Charakter Massingers macht es erklärlich, daß er an Hamlet besonderes Gefallen fand. Vielen seiner Figuren haften charakteristische Merkmale des Dänenprinzen an. Hierher gehört z. B. der sich in selbstquälender Grübelei verzehrende Don Cardenes in *A very Woman.* Wie sein Vorbild läßt ihn Massinger (IV, 2), in einem Buche lesend auftreten, auf dessen Inhalt er später, wie Hamlet, eingeht. An Hamlet erinnert es auch, wenn Paris in *The Roman Actor* (II, 1) einem über den Geiz seines Vaters bekümmerten Sohne den Vorschlag macht, diesem durch ein Schauspiel die Schwäche seines Charakters vorzuhalten:

I once observed
In a tragedy of ours, in which a murder
Was acted to the life, a guilty hearer
Forced by the terror of a wounded conscience
To make discovery of that, which torture
Could not wring from him.

Aber der alte Geizhals ist kein König Claudius, und das Schauspiel verfehlt bei ihm jede Wirkung.

Hamletschen Aphorismen begegnen wir bei Massinger oft, doch auch im Scherze spielt er bisweilen auf dieses Drama an. Einige solche Bemerkungen, welche auf Ophelias tragisches Geschick abzielen, legt er z. B. in *The Maid of Honour* dem lächerlichen Gentleman Sylli in den Mund, der sich von Camiola geliebt glaubt. Dieser ruft (IV, 2) aus:

If you forsake me,
Send me word, that I may provide a willow garland
To wear, when I drown myself.

Ähnlich parodiert in *Believe as you list* (VI, 3) der Cybelepriester Berecinthius die Betrachtungen, welche Hamlet (V, 1) über die sterblichen Reste Alexanders des Großen anstellt.

Von den Lustspielen finden sich am häufigsten Erinnerungen ı *What you will.* Maria in *The bashful Lover* ist ein getreues bbild der Shakespeareschen Viola, mit der sie viele Züge des harakters und nebenbei auch die Verkleidung als Page gemeinsam ıt. Wie dort Viola dem Herzog (II, 4) ihren eigenen Liebes-'am als den ihrer Schwester erzählt, so sagt auch hier eine der rauen der Prinzessin mit Bezug auf den vermeintlichen Pagen (II, 1):

He would tell too
A pretty tale of a sister, that had been
Deceived by her sweetheart; and then weeping, swear
He wonder'd how men could be false.

Ein Monolog des selbstbewußten Clarindore in *The Parliament* ' *Love* (II, 1):

Then with a kind of state, I take my chair . . . .

ßt diesen sogleich als nahen Geistesverwandten Malvolios erkennen. asselbe Drama zeigt auch Anklänge an *The Tempest.* Der Clown othrio begeistert sich wie Caliban für die Weinflasche.

Gedankenähnlichkeiten mit Shakespeare sind bei Massinger zu ıufig, als daß wir auch nur den wichtigsten an dieser Stelle Raum ıben könnten. Wir wählen daher nur einige als Beweise dafür, əlche nachhaltige Wirkung das Studium Shakespeares bei Massinger ɔte. Sehr bezeichnend sind in dieser Hinsicht die folgenden Verse, əlche Malefort in *The Unnatural Combat* (IV, 1) zu Theocrine richt; sie decken sich im Gedanken vollkommen mit Worten, welche Shakespeares *King John* (III, 1) Constanze an ihren Sohn Arthur ɔhtet.

Massinger:	Shakespeare:
If thou hadst been born *ɔform'd and crooked in the features of* *ıy body, as the manners of thy mind;* *oor-lipp'd, flat-nosed, dim-eyed, and beetle-brow'd* *'ith a dwarf's stature to a giant's waist;* *ur-breath'd, with claws for fingers on thy hands* *lay-footed, gouty-legg'd, and over all* *loathsome leprosy had spread itself* *ıd made thee shunn'd of human fellowship,* *had been blest.*	*If thou, that bid'st me be content, wert grim,* *Ugly and sland'rous to thy mother's womb,* *Full of unpleasing blots, and sightless stains,* *Lame, foolish, crooked, swart, prodigious,* *Patch'd with foul moles, and eye-offending marks,* *I would not care, I then would be content;* *For then I should not love thee.*

Dasselbe Bild, welches Ophelia (I, 3) gebraucht:

'tis in my memory lock'd,
And you yourself shall keep the key of it —

gebraucht Giovanni in *The Great Duke of Florence* (III, 1), als er seine Verschwiegenheit beteuert. Er sagt:

Pray you, believe, sir,
What you deliver to me shall be lock'd up
In a strong cabinet, of which you yourself
Shall keep the key.

Die stolze Resignation Julias, die in einem Anfalle von Todesangst ihre Amme zurückrufen will, sich jedoch dann eines besseren besinnt mit den Worten (IV, 3):

What should she do here?
My dismal scene I needs must act alone —

klingt in den Worten des Theophilus in *The Virgin Martyr* (V, 2) wider, der sich dem Märtyrertode weihend, seinen Begleiter Macrinus entläßt:

Leave me here;
There is a scene that I must act alone.

Beim Wiedersehen (V, 3, 46) sagt Coriolan zu seiner Gattin:

Now, by the jealous queen of heaven, that kiss
I carried from thee, dear; and my true lip
Hath virgin'd it e'er since.

Massinger erinnerte sich hieran in *The Bondman*. Cleora gelobt (II, 1) ihrem Gemahl beim Abschiede:

This kiss, when you come back, shall be a virgin
To bid you welcome —

und empfängt ihn nach seiner Heimkehr (IV, 3) mit den Worten:

I restore
This kiss, so help me goodness! which I borrow'd
When I last saw you.

Lears mächtige Verse (III. 2):

Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow! . . .

die Art, wie Malefort in *The Unnatural Combat* (V. 2) den postrophiert:

Do, do, rage on! rend open Aeolus
Thy brazen prison, and let loose at once
Thy stormy issue! etc.

selben Verse Shakespeares machten mehr als 150 Jahre roßen Eindruck auf Schiller, welcher ähnliche dem Fischer lm Tell (IV. 1.) in den Mund legte.

V.

The Virgin-Martyr.[1])

der Überwindung der drei mächtigen Könige von Pontus, Epirus edonien fordert Kaiser Diokletian seine einzige Tochter Artemia n von ihnen zum Gatten zu wählen. Artemia hat aber ihre Augen oninus, den Sohn des Statthalters von Cæsarea geworfen, in dem kurz vorhergegangenen Kampfe reiche Lorbeern n, und rasch erklärt sie, seine Gattin werden zu wollen. taunt ist jedoch die ebenso schöne als stolze Prinzessin, als is, seine niedere Stellung bescheiden vorschützend, nicht ngste Lust bezeugt, ihre Neigung zu erwidern! Er kommt zum Bewußtsein seiner Unbesonnenheit, leistet Artemia Abbitte für die Beleidigung, die er ihr zugefügt, und bittet eine kurze Frist zu gönnen, um die Ergebenheit des Untern Liebe verwandeln zu können.

d erfahren wir den Grund von Antoninus' Weigerung. Er iebe zu der schönen Christin Dorothea entbrannt, die ihn alt von sich weist, und es vorzieht, Almosen und Speise re vom Kaiser in der grausamsten Weise verfolgten Glau-

---

[1]) *The virgin martir, a tragedie, as it hath bin divers times publickely h great Applause, By the seruants of his Maiesties Reuels. Written by Messenger and Thomas Deker. London, Printed by B. A. for Jones.* 1622. In 4°. Drei weitere Ausgaben erschienen 1631, 1651 und in 4°). Eine neue Ausgabe in 8° mit 6 Zeichnungen von Pickersgill London 1845.

bensgenossen zu verteilen. Der Himmel hat ihr in Angelo einen guten Geist zur Seite gegeben, der sie in ihren frommen Werken unterstützt. Artemia überrascht Antoninus, als er der Christin eben seine glühende Liebe gesteht. Im ersten Zorne will sie die Nebenbuhlerin sterben lassen, allein Theophilus, ein im Christenhaß ergrauter Feldherr Diokletians, kennt den Geschmack einer angehenden Märtyrerin besser. Er, der in allem den Einflüsterungen eines bösen Geistes Harpax folgt, den ihm die Hölle gesandt, und der sich als Geheimschreiber in sein Vertrauen einschlich, weiß zu gut, daß das Martyrium einer Jungfrau wie Dorothea nur himmlische Wonne bieten könne. Er stellt der Prinzessin vor, daß es für jene eine viel größere Demütigung wäre, wenn es gelänge, sie, die Glaubensfeste, dem Christentume abtrünnig zu machen. Artemia sieht dies ein, und Theophilus betraut mit der schwierigen Aufgabe seine beiden Töchter, Calista und Christeta. Dies zeugt allerdings nicht von besonderer Klugheit, denn diese beiden Mädchen hatten sich selbst kurz vorher dem Christentum zugewandt, und es bedurfte der rücksichtslosesten Grausamkeit ihres von Harpax angestachelten Vaters, um sie den alten Götzen als Vestalinnen wiederzugeben. Wie vorauszusehen war, hat das Experiment mit Dorothea die gegenteilige Wirkung. Nicht nur, daß die Bekehrungsversuche der Mädchen an ihr erfolglos bleiben, diese gewinnt sie sogar selbst durch eine schwungvolle Rede dem Christentum wieder, und als alle drei am nächsten Tage dem Standbild des Jupiter ihre Verehrung bezeugen sollen, bekennen sie kühn den christlichen Glauben. Die Töchter des Theophilus speien das Götterbild sogar an, und werfen es zu Boden. Beim Anblick solcher Gräuel gerät das Blut des grimmigen Christenverfolgers in Wallung, und er tötet beide Töchter mit eigener Hand. Dorothea soll eine härtere Strafe erleiden.

Unterdessen ist Antoninus aus Gram über Dorotheas Grausamkeit gegen ihn in schweres Siechtum verfallen. Als Artemia ihn so erblickt, vergiebt sie ihm, was er an ihr verschuldet, und bittet sogar seinen Vater, den Statthalter Sapritius, ihm zum Besitze der Christin zu verhelfen und ihm so Linderung seiner Qualen zu verschaffen. Sapritius, der in heftigem Zorne gegen Dorothea entbrannt ist, schleppt sie an den Haaren in das Zimmer des Kranken, und fordert diesen auf, mit ihr nach seinem Gutdünken zu verfahren. Allein Antoninus sagt auf einige warnende Worte Dorotheas, die ihn auf die ewigen Höllenstrafen aufmerksam macht, allen seinen Gelüsten ab, und schont sie, für deren Besitz er eben noch alles

hingegeben hätte. Sapritius will sie hierauf durch einen britischen Sklaven schänden lassen, denn, meint er:

of all nations
Our Roman swords e'er conquer'd, none comes near
The Briton for true whoring;

aber der Sklave läßt sich trotz dieses Axioms selbst gegen das Versprechen der Freiheit nicht zu diesem Dienste gebrauchen. Hierauf soll Dorothea einer ganzen Meute von Sklaven preisgegeben werden, aber eine überirdische Macht vereitelt auch dieses Beginnen. Zum Dank für Antoninus' edles Benehmen erfleht Dorothea vom Himmel seine Genesung. Sie wird gepfählt. Zwei Kreaturen, Hircius und Spungius, die in ihrem Dienste gestanden, und die sie trotz der zahllosen Wohlthaten, welche sie ihnen erwiesen, an ihre Verfolger verraten hatten, lassen sich dazu dingen, ihre Henker zu sein. Wie sehr sie jedoch auch mit ihren Beilen auf sie losschlagen, sie widersteht, von ihrem Schutzgeist Angelo unterstützt, allen Hieben. Man schreibt die Schuld den Henkern zu, und diese werden darum zum Tode geführt; Dorothea wird endlich enthauptet. Bevor sie stirbt, betet sie zu Gott, er möge Antoninus' Liebe zu ihr in himmlische Liebe verwandeln. Diese Bitte wird erfüllt, und der Jüngling haucht im selben Augenblicke mit ihr seinen Geist aus.

Theophilus verspottete die Märtyrerin, als sie kurz vor ihrem Hinscheiden mit Begeisterung von der Vegetation des Paradieses sprach, sie aber bat ihren Schutzgeist, dem Ungläubigen von jenen Früchten zu geben, die sich dort fänden, wo sie nun hingehe. Als Theophilus eben über neue Qualen für die verhaßten Sektirer nachdenkt, bringt ihm Angelo in einem Körbchen paradiesische Blumen und Früchte. Diese üben eine wunderbare Wirkung auf ihn aus. Alsbald erkennt er in seinem Geheimschreiber Harpax, der den Anblick der Früchte nicht ertragen kann, den Geist der Hölle, und lebhafte Sehnsucht ergreift ihn nach dem Garten, wo solche gedeihen, wie er in Diokletians Prachtgärten nie geschaut. Auch er ist nun entschlossen den Märtyrertod zu erleiden. Nachdem er allen gefangenen Christen heimlich die Freiheit geschenkt hat, tritt er kühn vor den Kaiser hin und erklärt ihm, daß er nunmehr selbst im Christentum die einzig wahre Religion erkannt habe. Diokletian läßt ihn sofort martern, was Theophilus ein unglaubliches Vergnügen bereitet. Bei seinem Tode erscheinen Dorothea und seine beiden Töchter in himmlischer Verklärung, und nehmen ihn in die Schar der

Seligen auf. Während Angelo ihm eine Krone aufs Haupt setzt, fährt der Geist Harpax in den Höllenpfuhl zurück, aus dem er hervorgegangen.

In die Autorschaft der vorliegenden Tragödie teilt sich Massinger mit Thomas Dekker, wenn nicht anzunehmen ist, daß es sich hier bloß um eine Überarbeitung eines älteren Dekker'schen Stückes durch Massinger handle. Daß die Tragödie viel älteren Datums ist, als ihre erste Druckausgabe (1622), unterliegt keinem Zweifel. Denn schon am 6. Oktober 1620 findet sich in dem Office Book des damaligen Master of the Revels, Sir George Buk, die Notiz: *For new reforming the Virgin-Martyr for the Red Bull 40s.* Dieses Theater hatten damals die *Players of the Revels* inne, womit auch die Angabe auf dem Titelblatte der ersten Ausgabe stimmt.[1]) Vier Jahre später wurde das Stück abermals einer Umarbeitung unterzogen und der damalige Master of the Revels, Sir Henry Herbert, der sich für die Bewilligung jeder Kleinigkeit bezahlen ließ, bemerkt am 7. Juli 1624: *Received for the adding a new scene to the Virgin-Martyr 10s.*

Wie viel in dem Stück von Massinger selbst herrühre, und was davon seinem Vor- oder Mitarbeiter Dekker zuzuschreiben sei, ist nicht ganz sicher. Gifford hält den ganzen zweiten Akt, sowie die krassen Scenen des dritten und vierten Aktes (die versuchte Schändung Dorotheas durch die Sklaven, ihre Tortur etc.) für Dekkers Werk. Auch die Eröffnungsscene des fünften Aktes (Angelo bringt dem Theophilus die himmlischen Früchte) sei diesem zuzuschreiben, so daß für Massinger nur der erste Akt, einige Scenen des zweiten, dritten und vierten, sowie der Schluß von V, 2 angefangen bliebe. Daß zwei Köche die Hand im Brei hatten, beweisen zahlreiche Stellen des Dramas; nur allzu oft kommt es vor, daß eine Person bei ihrem Erscheinen einen ganz anderen Ton anschlägt, als jener war, mit dem sie kurz vorher die Bühne verließ.

In ganz besonderem Grade wurde der Unwille der Kritiker stets durch die im frivolsten Tone gehaltenen komischen Scenen herausgefordert, deren Autorschaft Massinger in keinem Falle zuzusprechen ist. Die Wortführer in diesen sind die beiden undankbaren Diener der Heiligen, Hircius und Spungius. Insofern, als ihre Reden zugleich eine Satire gegen den überladenen Styl vieler Dichter der Elisabethinischen Zeit waren, ist es wohl möglich,

---

[1]) Collier, Annals III., 327.

daß Ben Jonson ihre Gespräche vorschwebten, als er dem Diener des Justice Bramble (in *A Tale of a Tub*) Metaphor ähnliche Wendungen in den Mund legte. Ob *The virgin-martyr*, wie vielfach behauptet wurde, gerade diesen Scenen seinen Erfolg verdankte, erscheint zum mindesten zweifelhaft. Thatsache ist, daß das Stück zu den wenigen von Massinger gehört, die noch in der Zeit nach der Restauration aufgeführt wurden. Es erscheint am 27. Februar 1668 im Repertoire des Drury-Lane-Theaters und noch 1715 wurde es zu Richmond in einer Neubearbeitung von Benjamin Griffin gegeben.

Das Martyrium der heiligen Dorothea († 287), eines Opfers der zehnten Christenverfolgung, findet sich in den meisten Legendensammlungen und Martyrologien des Mittelalters, und wurde auch vielfach dramatisch verwertet, ohne daß Massingers Werk deshalb das geringste mit spanischen Autos zu thun hätte, wie Ward[1]) meint. Die größte Wahrscheinlichkeit, die Quelle dieses Dramas zu sein, hat das Martyrologium des Karthäusers Laurentius Surius,[2]) wenigstens sprechen hierfür einzelne Übereinstimmungen — besonders in den Personennamen, die sich für die *Legenda aurea* (cap. 110) und andere in Betracht kommende Werke nicht geltend machen lassen. Allein Surius beschränkte sich bloß auf die schmucklose Darstellung der Leiden Dorotheens; die dem Berichte des Karthäusers gänzlich mangelnde Liebesgeschichte des Antoninus und der Artemia scheint von Massinger frei erfunden zu sein. Ebenso die Gestalten des Theophilus, der bei ihm ganz farblos ist, des Angelo, des Harpax, den er als Schutzgeist der Heiligen nur vorübergehend erwähnt, und dessen er gar nicht gedenkt.

In scenischer Hinsicht ist eine Bühnenweisung (IV, 3) interessant, wo es heißt: *Enter Angelo, in the Angels habit.* Es scheint, daß unter diesem Engelsgewand eine Art Schleier zu verstehen ist, welcher den, der ihn über sein Gewand warf, in den Augen des Publikums als unsichtbar gelten ließ. Denn in der darauffolgenden Scene wird Angelo bloß von Dorothea gehört und gesehen. Auch in dem von Malone wiedergegebenen Inventar der im Besitze des

---

[1]) History of the Drama II, 70.

[2]) *De Probatis Sanctorum Historiis .... nunc recens recognitis .... per F. Laurentium Surium Carthusianum. Tomus primus complectens Sanctos Mensium Januarii et Februarii Coloniae Agrippinae.* Anno MDLXXVI. fol. 896 ff. *Martyrium S. Dorotheae Virginis.*

Lord Admiral befindlichen Gegenstände findet sich *a roobe for to goe invisibell.*[1])

Die herrliche Schilderung, welche (IV, 3) Dorothea dem Antoninus vom Elysium giebt, hat Thomas Nabbes in seinem *Microcosmus, a morall Masque* (London 1637. 4°), nachgebildet.

Massingers Drama wurde von englischen Komödianten bereits am 5. Juli 1626 zu Dresden unter dem Titel: «Tragoedia von der Märtherin Dorothea» aufgeführt. 1651 finden wir es in Prag als «Tragoedia von der heiligen und im christkatholischen Glauben überaus beständigen Jungfrau Dorothea». Ca. 1660 sah man in Güstrow die «Aktion von der hl. Martyrin Dorothea, wie sie nemblich enthauptet undt Theophilius mit glüenden Zangen gezwicket wird». Das Stück wurde auch in den folgenden Jahrzehnten in verschiedenen Orten Deutschlands aufgeführt.[2])

---

[1]) Giffords Ausgabe I, 95.

[2]) Dr. W. Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten (Kürschners deutsche Nationallitteratur. Bd. 23) S. XLVIII f. Vgl. auch J. Bolte, Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrh. S. 78 f. — Älter als Massingers Drama ist das Lied von «Dorothea und Theophilus», welches Arnim und Brentano — angeblich nach einem Gedichte von Nicolaus Hermann († 1561) in «Des Knaben Wunderhorn» (Hempelsche Ausgabe II, S. 185) aufnahmen, und welches die wunderbare Bekehrung des Theophilus zum Gegenstande hat.

Zwei neue Bühnenbearbeitungen der bezähmten Widerspenstigen.

Von

Wilhelm Oechelhäuser.

Das zitierte Lustspiel bietet den besten Beweis, wie die Bühnenwirkung eines Stücks niemals den Maßstab für seinen litterarisch-ästhetischen Wert abgeben kann. Unstreitig eine seiner schwächsten Arbeiten, gehört es doch zu den auf der Bühne am meisten verbreiteten Stücken Shakespeares. In Deutschland nimmt es, der Zahl der jährlichen Aufführungen nach, in der Regel die dritte oder vierte Stelle ein. Im Jahre 1897 z. B. wurde das Stück 92 mal auf 56 Bühnen gegeben; nur Othello, Romeo und Julia und Hamlet bringen es in der Regel auf eine wesentlich höhere Zahl von Aufführungen. Die Leichtigkeit, mit der das Stück, wenn man nur eines leidlichen Petruchios und eines hübschen Käthchens habhaft werden kann, zu besetzen und zu scenieren ist, haben die Widerspenstige insbesondere zu den beliebtesten Repertoirstücken der mittleren und kleinen Bühnen gemacht, und die Unverwüstlichkeit des Stoffs, die Zähmung einer bösen Sieben, läßt die Unbedeutendheit der im Stück mehr Raum als die Haupthandlung einnehmenden Nebenhandlung, die Bewerbungen um Käthchens Schwester, mit in den Kauf nehmen.

Von diesem Lustspiel sind in letzter Zeit zwei im ganzen gleichwertige und weitgehend übereinstimmende Bearbeitungen in Druck erschienen, nämlich von Robert Kohlrausch und Eugen Kilian. Dieselben, insbesondere die erstere, haben auch bereits den Weg über verschiedene Bühnen gefunden. Beide Bearbeiter erklären sich in den Vorreden mit der scharfen Öchelhäuserschen Kritik der Deinhardsteinschen Bearbeitung, unter Hervorhebung deren prägnantester Stellen, einverstanden und begründen ihr gutes Anrecht auf

Anstellung des ernsthaftesten Versuchs, jenes Machwerk, das zum größten Teil freie Dichtung jenes Bearbeiters ist, und die Zähmungskur zu einer Hundedressur erniedrigt, von der deutschen Bühne zu verdrängen, die es in der That — Gott sei es geklagt — noch fast vollständig beherrscht. Beiden Bearbeitungen ist auch durchaus nicht abzusprechen, daß bei ihnen Shakespeare wieder zu Ehren kommt und das Lustspiel mit Geschick den Erfordernissen der modernen Scenierung angepaßt ist. Dagegen haben sich beide Bearbeiter durch übertriebene Rücksicht auf thunlichste Vermeidung von Scenen- und Ortswechsel zu Zusammenlegungen bewogen gefunden, welche den ernstesten Bedenken begegnen, ja, wenn diese nicht beseitigt werden, den Wert ihrer Bearbeitungen, der Deinhardsteinschen gegenüber, in Frage stellen. Es betrifft dies die fünf Etappen, in welchen Shakespeare die Zähmungskur der jungen Gattin Petruchios durchführt, also die erste bis dritte und fünfte Scene des vierten Aktes, zwischen welche bei Shakespeare andere Scenen mit Wechsel des Schauplatzes angelegt sind, und die erste und zweite Scene des fünften Aktes, die einen Ortswechsel bedingen, Je rauher und herber die Charaktere Petruchios und Catharinas bei Shakespeare gezeichnet sind, umsomehr bedarf es der Zeit, um so starke psychologische Spannungen aufzulösen. Shakespeare hat dies in der That mit feinem Verständnis durchgeführt und läßt Katharina Zeit zur Um- und Einkehr; auch bei Deinhardstein weicht der Gang der Handlung nicht wesentlich hiervon ab. Beide Bearbeiter aber begehen den großen Fehler, die ganze Zähmungsoperation, ohne zeitliche oder örtliche Unterbrechung, in Eine Scene zusammenzuwerfen. Katharina kommt also im Hause des Gatten an. Nach der heftigen Scene bei Tisch führt Petruchio seine junge Frau ins Brautgemach, kehrt dann zurück und hält seinen humoristischen Zähmungsmonolog. Damit schließt bei Shakespeare die Scene und verlegt er die Handlung zunächst nach Padua. In den erwähnten Bearbeitungen dagegen geht die Handlung ohne Scenenwechsel ruhig weiter. Nach Abgang von Petruchio kommt die junge Frau sofort wieder aus dem Brautgemach hervor und hadert mit Grumio um eine Mahlzeit; dann erscheint auch Petruchio wieder und läßt einen Schneider kommen, um Katharinen schöne Kleider vorzulegen, kündigt ihr auch an, sofort zum Vater nach Padua zurückreisen zu wollen (alles in der Brautnacht!). Und schließlich werden die bei Shakespeare, nach Einschaltung einer Scene in Padua, später eingefügten Reisescherze mit der Verwechslung von Sonne und Mond

von den Bearbeitern auch noch in die Brautnacht hineingepreßt — ein Quodlibet der heterogensten, in solchem Zusammenhang und solcher Aufeinanderfolge absolut undenkbaren Vorgänge. Nicht fünfzehn Minuten dauert die Aufführung dieser großen zusammengewürfelten Scene, und die Zähmung der Widerspenstigen ist in eine sentimentale Zärtlichkeitsscene ausgelaufen; Petruchio wirft, den Bühnenweisungen zufolge, Katharinen Kußhände zu; sie eilt mit dem Ruf des Entzückens in seine Arme, sie umarmen und küssen sich «mehrere Male» und — der Vorhang fällt rasch. Wenn Deinhardstein in der Verrohung der Zähmungskur über den Dichter hinaus gegangen ist, ihr stufenweises Fortschreiten aber beibehalten hat, so verfallen hier die Bearbeiter in den Fehler einer Verfeinerung und modernen naturalistischen Färbung, zu welcher die von Shakespeare veranlagten Charaktere von Petruchio und Käthchen sich niemals psychologisch fortentwickeln konnten, geschweige denn in einer Viertelstunde. Und die schöne Schlußrede Käthchens, die bei Shakespeare den Abschluß und Triumph der bis dahin immer noch nicht beendigten, nur dem Siege zuschreitenden Zähmungskur bedeutet, erscheint in jenen Bearbeitungen, welche die denkbar vollständigste Lösung bereits in der Brautnacht vorweg genommen haben, als ein unmotiviertes, ja unzartes Experiment, welches der übermütige Sieger Petruchio mit dem gezähmten Käthchen anstellt.

Nur durch ökonomische und scenische Wiederherstellung aller Zähmungsetappen Shakespeares können sich die beiden besprochenen Bearbeitungen einen würdigen Platz in der Bearbeitungslitteratur und einen entschiedenen Vorzug vor der Deinhardsteinschen Bearbeitung sichern. Wir raten dringend hierzu.

Schließlich die Bemerkung, wie das von beiden Bearbeitern beigegebene langweilige Vorspiel — die Scherze des Lords mit dem betrunkenen Kesselflicker — nicht wieder aufgewärmt werden sollte. Es ist in sich zu unbedeutend und kann in keiner Weise die Bühnenwirkung des vom Dichter eingeschalteten Lustspiels steigern, höchstens stören. Man erweist dem Shakespearekultus keinen schlechteren Dienst, als wenn man glaubt, wirklich Unbedeutendes unter seiner Etikette zu etwas Bedeutendem stempeln zu können. Der Erfolg ist stets der entgegengesetzte: das Unbedeutende wird dadurch nicht gehoben, sondern nur die Etikette geschädigt.

Regiebemerkungen zum Shakespeare.

Von

Julius Cserwinka.

Die Schauspieler im Hamlet.

Bei der Darstellung des Hamlet haben sich auf manchen Bühnen besten Rufes in der Scene des Probevortrags (II, 2) ganz unwesentlich aussehende «Nüancen» eingebürgert, welche thatsächlich die eigenartige Stimmung dieser Situation, ihre Klarheit, Geschlossenheit und poetische Schönheit vernichten. Hier erscheint nämlich der «erste Schauspieler» in einer auf Wohlstand hinweisenden Tracht, da gar in der bekannten Shakespearemaske, und dort markiert er in der Pyrrhusrede eine übertriebene schwülstige Deklamationsweise, den Tragödienton der dramatischen Sturm- und Drangperiode des *Merry Old England.*

In der Halle des königlichen Landsitzes finden sich fahrende Gesellen ein. Ehemals hatte der Tragödienspieler festen Aufenthalt in der Stadt. Er genoß Achtung und Gunst und seine Bemühungen hielten stets den gewohnten Schritt. Aber eine Konkurrenz erstand in einer Truppe von Kindern, kleinen Nestlingen, die immer über das Gespräch hinausschrieen und trotzdem höchst grausamlich dafür beklatscht wurden. Die kamen in Mode — und der Vertreter der echten Kunst war vergessen.

> Seinen Wandorstab ergriff er
> Jetzo und verließ die Hauptstadt;
> Vor dem Thor hat er den Staub
> Abgefegt von seinen Schuhen.

Und er strich umher — und sein Ruf sank und seine Einnahme — an vielen zog er vorüber, unbeachtet, verachtet; denn dem Alltagsmenschen ist der Mantel das, was wahr ein Wesen kund giebt, — bis

endlich der klaglose Sucher warmherzig begrüßt wird von Einem, einem Auserwählten, welcher auch unter der armseligen Hülle die große Seele schaut und ehrt.

Die Erwähnung des siegreichen Kindertheaters darf nicht gestrichen werden; nicht der erzürnte Globe-Teilhaber hat sie geschrieben. Der lächelnd symbolisierende Dramatiker verwendet den Londoner Lokalfall zur Erweiterung eines ergreifenden Faktums seines Stoffes. Dänemark vergißt einen König Hamlet um eines Claudius willen: im Gedächtnis der Welt ist das Gute bald begraben, die Welt betet das Erbärmlichste an, wenn es nur schillert! — In ihren unmittelbaren Beziehungen ist die Konkurrenznotiz treffende Kennzeichnung des wechselnden Kunstmarktgeschmacks, feine Charakterisierung einer Masse, die den unfähigsten Dilettantismus sich breit machen und das Können fliehen läßt, vor allem aber Veranschaulichung der Schwierigkeiten und Kleinlichkeiten, mit denen das bescheidene Wahre zu kämpfen berufen ist — in Shakespeares London und in Hamlets Helsingör, in aller Herren und auch in Dichters Landen, in jenem meerumrauschten Böhmen: in Phantasia. — Künstlers Erdenwallen ist ein Dornenpfad, der Lorbeer, den die Welt schenkt, ist geschmückt mit Galläpfeln und Thränen. — Der poetische Gedanke sollte von den Darstellern der Scene nach Möglichkeit zum Ausdruck gebracht werden. Bleiche abgehärmte Gesellen, treu an ihrem Berufe hangend als dem Einzigen, das sie entschädigt für Sorge und Mangel, Mühe und Fastenbewirtung, müssen solch ewig wahren Zusammenhang von irdischer Not und geistesmächtigem Streben illustrieren. — Unscheinbar kommen diese Komödianten, wie die helfenden Engel und Boten Gottes[1]) im Alten Testament; in niederer Tracht wie die Heilskünder der Legenden; flitterlos wie der verkleidete segenspendende Fürst des orientalischen Märchens; verkannt wie die Volkserzieher von Sokrates und Christus bis heute. So irrte einst Homer durchs Frührot der klassischen Kunst, jüngst suchte so Heinrich von Kleist vergebens sein «grünes Haus». Von der Prometheussage bis zu Heines Firdusi und Ibsens schmerzbegabtem Skalden wurde die wehmütige Idee vom leidenden Genie oft verwertet; knapp und herrlich, eigenartig und in sich ausgeglichen auch in der Schauspielerscene des Hamlet. Elend ist hier und Größe. Gern weilt Shakespeare bei der Größe, ohne das Elend uns zu verbergen. Ein Bettelmann klopft an des Königssohnes Thür —

[1]) Hamlet I, 4: Engel und Boten Gottes, steht uns bei!

und bringt ein königliches Geschenk, das kein anderer bringen konnte: Licht in das ringende Kindesherz und Licht in die Situation — und empfängt vom Königssohn, was kein anderer spendet: Licht in die bange Künstlerseele — Anteil, Aufmunterung, Bewunderung. Paria und Prinz treten einander entgegen; Könner und Kenner. Beide scheinen Gegensätze, im Grunde sind beide gleich: beide königlich, beide unverstanden, beide — bettelarm.

Diese Scene voll grauenhafter Schönheit erinnert an die Learsche: die drei Narren auf der Heide. In beiden Darstellungen schäumen die verderbten Ströme dieser Welt, seufzt das tiefe Weh, naht mit Donnergrollen die ewige Gerechtigkeit. Und drei zusammengejagte Ärmste dort wie hier, bei aller Verschiedenheit dennoch ähnlich: dort ein Lear in der Nacht des Wahnsinns, hier ein Polonius im Dunkel der Dummheit; dort Tom-Edgar, hier Hamlet, beide «der Sitte Spiegel», beide stöhnend unter den Pfeilen und Schleudern des wütenden Geschicks, beide geistige Umnachtung heuchelnd; und endlich dort wie hier der Gaukler, der berufsmäßige Vertreter der Thorheit, ein Nichts und — Alles, der große Weise, waltend, treffend ins innerste Gemüt — und spurlos verschwindend; dort im buntgescheckten Schellenwams, hier — im geflickten Lumpenkleid.

Kinder und Narren sagen die Wahrheit! spricht ein nicht zu verachtender Poet, der Volksmund; auch bei Shakespeare sind die Wahrheitsträger solche, welche nicht mitzureden haben, Niedere, Verlachte — der bittre *fool* im Lear, dem die Peitsche droht, der sturmgegeißelte arme Histrione im Hamlet.

Die, deren geisteskronengeschmückte Häupter an die Sterne stoßen, sind elend: so will es das melancholisch süße Werk des aristokratischen Künders der Menschheitstragödien — glücklich ist nur Einer: der steht wohl mannstief im Erdreich, und sein Gesichtskreis reicht nicht über jene Kirchhofsmauer — er raisonniert vergnüglich — und schickt lallend nach einem Schoppen Branntwein.

Es ist nicht erlaubt, vorhandene Absichten ganz verschwinden zu lassen, weil der ökonomische Dichter sie nur kurz andeutet. Nehmt den Komödianten hier ihres Kummers Kleid und Zier, ihre Dürftigkeit — ihr nehmt der Situation die Sättigung, den phantastischen Schimmer; ihr nehmt ihr das Rembrandtsche Helldunkel; ihr fälscht die Stimmung.

Zwischen Shakespeare und dem «Schauspieler» giebt es eine gewisse Ähnlichkeit. Der erstere erfreute sich der Gunst seiner

n und ihres Nachfolgers; ein Prinz läßt den anderen «gut leln». Freilich ist der erstere der Dichterfürst, und nur)ei Schauspieler — wissen wir doch von Shakespeares schauischen Fähigkeiten so viel wie nichts; wir wissen aber sehr wer als «Roscius Englands» gefeiert ward; — der zweite lediglich die Werke anderer (Pyrrhus-Rede, Gonzago-Drama inzudichtung Hamlets) darstellerisch zum Ausdruck. Als beider jedoch erscheint es, Handlungen und Charaktere vorzuführen ɜwigen Gesetzen, und so mag die Ähnlichkeit gelten. Aber Ähnlichkeit berechtigt keineswegs zur Anwendung der Maske 'ohlhabenden Shakespeare bei unserem Schauspieler. Die e hier — giebt sie außer einer Veränderung der richtigen ɜ überhaupt etwas? Welche Beziehung verdeutlicht sie, die ;chon deutlich bestände? Der Zuschauer wird mitten in dem ɔfen Atemzügen fortschreitenden Vorgang, in den Augenblicken, oben geschilderten Verhältnisse neben notwendigen Punkten vägen sind, abgelenkt und gezwungen, an eine ihm — dem ıderer der Hamletaktion — ganz gleichgültige geschichtliche che zu denken. Statt eines Vorteils ist eine Störung ge-ɔn. Gerade in Hamlet flutet ein solches Meer sonderbar vergener Fäden, vollenden verschwenderisch ausgestattete Ge-. eine so wohlerwogen vorgeschriebene wundersame Reise, daß Hinzufügen einer historischen Anspielung, jede Einmischung ɜkannter, dem Stücke fremder Figuren in eine Verwirrung des ɔdens auslaufen muß. Auf dergleichen skrupellose Hascher ɔas Lessingsche Wort an den ungeschickten Übersetzer des : «Bestimmen Sie doch nichts, was Er hat wollen unbestimmt !»

.n dieser Stelle ist auch das «Schauspiel im Schauspiel» zu ɔen. Gegen die Anwendung einer Scenentafel, wie sie in der ɔpearezeit zur Bezeichnung der Örtlichkeit in Benutzung war, nichts eingewendet werden; durch dieses Schild: «Lustgarten» ler Mörder schon vor der Entwickelung des Gonzagospiels an Thatort erinnert. Aber durchaus verwerflich ist es, die ıspielkönigin» von einem männlichen Darsteller geben zu lassen, rüher die Frauenrollen von Männern gespielt wurden. Dies hmackte Prunken mit bühnengeschichtlichen Anmerkungen dem Vorhaben der Schauspielkunst direkt entgegen, deren : momentan ist, auch der «scheinbar tugendsamen Königin» treuen Spiegel vorzuhalten; sie gedenken zu lassen, wie glück-

lich und — wie falsch sie war. Schwachheit, dein Nam' ist Weib! Frauenlippen müssen hier schmeicheln und küssen, geloben und «zu viel» geloben; von Frauenlippen muß dieser Wermut in das Herz der sündigen Frau träufeln. — «Der den König spielt, soll willkommen sein!» Und auch Ihr, «meine schöne junge Dame», die Ihr die Königin spielt. Ihr müßt tänzeln und trippeln — und lispeln und Gottes Kreaturen verhunzte Namen geben und euch unwissend stellen aus Leichtfertigkeit — müßt wie Niobe ganz Thränen sein, müßt mit wundervollen Zungen sprechen — — «gebe Gott, daß eure Stimme nicht wie ein abgenutztes Goldstück den hellen Klang verloren haben mag!» (II, 2).

Endlich sehen wir den «ersten Schauspieler» nirgends mit Worten deutlich gemacht in seinem Denken und Wollen. Wo Begleitumstände sprechen, vermeidet Shakespeare nähere Erläuterungen. Unser Gast unterhält sich nicht, er sagt auch z. B. keine Dankesphrase. Seine Persönlichkeit wirkt unendlich anspruchslos — seine That, der Vortrag, wirkt unbeschreiblich machtvoll. Da ist nichts von Übertreibung und Bombast. Da ist herrliche furchtbare Größe. Da ist der Stein, den die Bauleute verworfen haben, zum Eckstein geworden. Wie der ahnunglose König nachher kommt, ein ergötzliches Spiel zu sehen, und eine Hölle findet, so werden hier seine ahnungslosen Spione, die — irregeleitet durch Hamlets kluges Wort: «eine pathetische Rede» — einen Zeitvertreib erwarten, Zeugen einer Probe tiefernster Kunstgewalt. Der stille bleiche Mann mit dem prüfenden Blick aber weiß, warum der Königssohn die Rede vom schauerlichen Ende eines Herrschergeschlechtes hören will; er schaut in Hamlets brennenden Augen den namenlosen Jammer — auch ihm ist da Hekuba die schlotterichte Gertrude. Da malt er so vollendet das Bild der Schmach; da überwältigt er so seltsam und wird er so «erstaunlich» überwältigt; da spricht er Thränen — da gilt kein Kunstgriff mehr, da erscheint die Handlung in ihrer wahren Art! Da leuchtet alles so rein! — da langweilt sich ein Polonius.

«Es ist gut!» sagt der weinende Prinz — und trocknet mit seinem Mantel die Thränen des Fremden.

Und falls Hamlet hier den Ausruf des Claudius (III, 7) hinzufügte: «Wenn du unsere Absicht wüßtest . . .» — der Begnadete würde die Hamletsche Antwort geben: «Ich sehe einen Cherub, der sie sieht!» —

So wenig der Schauspieler die später, im Auftakt zur Gonzagoscene, in einer Allgemeinbetrachtung gerügte «allzu zahme» Darstellungsweise repräsentiert, so wenig repräsentiert er die daselbst verurteilte übertriebene, schwülstige. Er ist weder Schlafmütze noch Koulissenreißer. Und sein Bekenntnis: er hoffe, dergleichen habe er bei sich und den Seinen «so ziemlich» abgestellt!? — Er hat es «ganz und gar» abgestellt, und das «so ziemlich» spricht der bescheidene Künstler.

Weil er wortlos leidet, soll ihm das Leid genommen, weil er still siegt, soll ihm der Sieg abgesprochen werden dürfen? — Fürwahr, er trägt der Zeiten Spott und Geißel, er trägt die Schmach, die Unwert schweigendem Verdienst erweist!

Hört ihr, laßt diesen Faxenmacher gut behandeln! Ihr adelt euch, indem ihr ihn ehrt. Denn seine Kunst ist ein Attribut der Gottheit selbst; er hat die Gabe, in den Seelen zu lesen, und in seiner Stimme rauscht es wie Flügelschlag aus einer anderen Welt.

Nüancen wie die Eingangs erwähnten bedeuten nicht nur die Nichterkenntnis begründeter und vornehmer Effekte, sie kennzeichnen auch jene Sucht: den Gründlingen im Parterre aufzufallen und mehr und anderes zu sagen, als das Original will und verträgt. «Das ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut.»

Solche Nüancen sind Sünden der Bühnenrégie; denn die Aufgabe der letzteren ist es, den feinen Stil, die Stimmung des Kunstwerks zu wahren; die geheimnisvolle Symbolik zu retten; die Wirkung der leicht verhüllten Parallelen und Kontraste in Charakteren und Situationen diskret auszunutzen; zu untersuchen, ob scheinbar unnützes Beiwerk nicht tiefsinnige Ausdrucksform poetischer Notwendigkeit ist; zu verhindern, daß der zauberische Trug der Dichtung zerpflückt und frostigen geschichtlichen Thatsachen geopfert werde.

Bei der rechten Regie muß das gute und notwendige Wissen überwogen werden vom künstlerischen Denken, vom treuen, tiefen, volkstümlichen Empfinden.

Kleinere Mitteilungen.

Shakespeare und Graf Essex.

Die Hypothese, daß Shakespeare in näheren Beziehungen zu dem unglücklichen Grafen Essex stand, ist in letzter Zeit von gründlichen Kennern des Dichters eifrig verteidigt und entschieden abgelehnt worden. Die Ablehnung erfolgte in sehr verschiedener Weise: in Sidney Lees Biographie des Dichters durch vollkommene Nichtachtung, von Sarrazins Seite durch eine Zusammenstellung und Besprechung aller Gründe, die sich vorbringen lassen gegen H. Conrads Annahme, daß Essex der von Shakespeare in den Sonetten besungene Freund gewesen sei (Engl. Stud. XXV, 431 ff.). Die Beweiskraft dieser Gründe ist für mich eine vollkommene. Ob Shakespeare bei der Charakterzeichnung seines Hamlet in der That hin und wieder an Robert Essex gedacht und seinen Helden in einigen Zügen nach dem Bilde des Grafen gestaltet hat, das ist wieder eine andere Frage, die sich weder bestimmt bejahen noch verneinen läßt. Ich selbst möchte nur auf eine meines Wissens noch nicht in diesen Zusammenhang gebrachte Äußerung Shakespeares hinweisen, die uns deutlich erkennen läßt, daß seine Sympathien bei dem gefährlichen Zwist zwischen der alten Königin und ihrem früheren Günstling gewiß nicht auf der Seite des rebellischen Grafen waren.

Bis jetzt ist nur eine Stelle in Shakespeares Dramen mit voller Sicherheit auf Essex bezogen worden, die bekannten Verse in einem Chor von Henry V., welche dem General der huldreichen Königin für den zu hoffenden Fall seiner siegreichen Rückkehr aus Irland einen festlichen Empfang in London verheißen:

Were now the general of our gracious empress,
As in good time he may, from Ireland coming,
Bringing rebellion broached on his sword,
How many would the peaceful city quit
To welcome him!

(Akt V, Chorus 30 ff.).

Die Entstehungszeit dieser Verse läßt sich genau bestimmen: sie müssen niedergeschrieben worden sein zwischen dem 27. März 1599, dem Tage der Abreise des Grafen nach Irland, und dem 28. September 1599, dem Tage der unerlaubten, ruhmlosen Rückkehr des unfähigen Feldherrn, der die Hoffnungen der Königin und des Dichters nicht erfüllt hatte. Schon wenige Tage später, am 1. Oktober, wurde Essex auf den Befehl der durch seinen Ungehorsam erzürnten Königin verhaftet und erhielt erst am 26. August 1600 seine volle persönliche Freiheit wieder, die ihm bald zum Verderben wurde. Der Liebling des Volkes blieb der Graf aber auch während der Zeit seiner Gefangenschaft; wiederholt fanden Manifestationen zu seinen Gunsten statt, und am Weihnachtstage 1599 wurde in den Kirchen der City of London für die Genesung des erkrankten Grafen und für seine Wiedereinsetzung in die Gnade der Königin gebetet. Eifrig und leidenschaftlich wurde für und wider ihn Partei genommen; Gedanken und Gespräche der Londoner kehrten immer wieder zu dem Schicksal des Grafen zurück; zweifellos hatte sich auch der zwischen dem Volke und dem Hofe stehende Dichter Shakespeare in dieser seine Welt bewegenden Streitfrage eine bestimmte Meinung gebildet.

Wenn wir uns daran erinnern, wie unser Dichter wenige Jahre später von seinem Ulysses das Autoritätsprinzip in mächtiger Rede verteidigen, als Grundstein der ganzen Weltordnung preisen läßt, werden wir von vornherein zu der Vermutung geneigt sein, daß sich Shakespeare auf die Seite seiner *gracious Empress*, der großen alten Königin Elisabeth, deren Gunst er sich erfreute, gestellt und die in jenen unsicheren, verstimmten Schlußtagen einer glänzenden Epoche besonders gefährliche Unbotmäßigkeit des Grafen getadelt haben wird. Gleichwohl haben viele Shakespeare-Kritiker den Dichter im Lager der Essex-Freunde gesucht, wozu sie vor allen Dingen wohl durch die Erwägung der Thatsache veranlaßt wurden, daß auch der junge Edelmann, dem Shakespeare als seinem geliebten Gönner seine epischen Dichtungen gewidmet hatte, Teil hatte an der Sünde des Grafen Essex, daß auch Henry Wriothesley, Earl of Southamp-

ton, in den Sturz des Günstlings verwickelt und ebenfalls von der Ungnade der Königin bedroht war. Im Hinblick auf diese Umstände hält es Brandes für «mehr als wahrscheinlich, daß Shakespeare, der jüngst in so innigen Beziehungen zu Southampton gestanden hatte und daher auch Essex nicht fern stehen konnte, den Persönlichkeiten der Angeklagten seine Sympathie geschenkt, lebhaften Unwillen gegen ihre Feinde empfunden und sich ihr Schicksal sehr zu Herzen genommen hat» (S. 371).

Bei dem Bestreben, uns Gewißheit über die Gesinnung des Dichters zu verschaffen, kommen wir selbstverständlich zunächst auf den Gedanken, seine in jener Zeit entstandenen Werke genau zu prüfen, ob sie vielleicht eine Anspielung auf das die Tage beherrschende Ereignis enthalten, die ein Licht auf des Dichters eigene Meinung werfen könnte. Denn unwillkürlich verschafft sich in dem Werk eines Mannes, dessen Leben Arbeit und dessen Arbeit sein Leben ist, eine stürmisch bewegte, beunruhigte Zeit Geltung; aus der Stimmung des Tages drängen sich ihm Gedanken auf, die ausgesprochen werden müssen und so dem Werke den Stempel der Zeit geben. Manchmal hebt sich ein solcher von der herrschenden Empfindung des Augenblickes geborener Gedanke sehr merklich von dem Gesamtcharakter der Arbeit ab und erscheint in ihr als ein fremdes Element in so auffälliger Weise, daß auch der unkundige und unbefangene Leser stutzt und zu Rückschlüssen angeregt wird.

Nach der herrschenden Ansicht ist in den Jahren 1599/1600 das Lustspiel *Much Ado about Nothing* entstanden, welches am 4. August 1600 zum ersten Mal in den Stationer's Registers erwähnt ist und noch im Laufe dieses Jahres gedruckt wurde. Ich pflichte dieser Datierung vollkommen bei: Hermann Isaac-Conrads Versuch, die Entstehung des Stückes in die Jahre 1595/96 zurückzuverlegen, (Herrigs Archiv, LXXIV 45 ff.) erscheint mir nach sorgfältiger Prüfung als willkürlich und verfehlt, und für Fleays Bemerkung, daß das Lustspiel vermutlich eine Umarbeitung von *Love's Labour's Won* und ca. 1598, vor dem Juli dieses Jahres, verfaßt sei (*Chronicle of the Engl. Drama* II 182), ist keine nähere Begründung versucht worden. Jedenfalls steht der Annahme, daß das Stück in die Jahre 1599/1600 zu setzen ist, kein irgendwie triftiges und gewichtiges Argument entgegen. Es ist deshalb in dem Texte dieses Lustspiels bereits nach Anspielungen auf die wichtigsten Zeitereignisse, die in dem Schicksal des Grafen Essex liegen, gesucht worden, bei welchem Bemühen das in der ersten Scene besprochene, von Erfolg gekrönte kriegerische

Unternehmen des Don Pedro von Arragonien in Verbindung gebracht wurde mit dem unglücklichen irischen Feldzug des Grafen. Deutlich sind diese Anspielungen, welche Brandes S. 297 betont, für mich durchaus nicht — eine andere Stelle aber, die mir ganz aus dem Geist der Zeit, aus der Stimmung des Tages herausgedichtet zu sein scheint, ist bisher, soweit ich sehe, nicht beachtet worden.

Bei dem Entwurf und bei der Ausarbeitung dieses Lustspiels war Shakespeares Aufmerksamkeit, wie heute noch die unsrige, in erster Linie auf das Paar Beatrice und Benedick gerichtet. Namentlich gegen Beatrice treten alle anderen Frauengestalten in den Hintergrund; auch Hero, die leidende Heldin der romantischen Handlung, greift nur einmal, nur in einer ihre Muhme Beatrice betreffenden Scene wichtig ein, in der Scene, in der sie, auch nicht aus eigenem Antriebe, sondern auf Veranlassung ihres von Don Pedro bestimmten Vaters, der lauschenden Beatrice zu Gehör bringen soll und will, daß Benedick sterblich in sie verliebt sei (Akt III, Scene 1). Im übrigen ist Hero von dem Dichter wenig begünstigt worden, er hat ihr keine ausgeprägte Individualität verliehen — bei der Komposition ihrer Reden brauchte sein Geist nicht vollständig in seiner schöpferischen Thätigkeit, in seiner Teilnahme an seiner Gestalt aufzugehen, konnte der Dichter noch am meisten im Banne starker Tageseindrücke bleiben, von ihnen in seiner Gedankenkette und Ausdrucksweise beeinflußt werden.

Hero beauftragt ihre Kammerfrau Margaret, sie solle Beatrice an den ihr bestimmten Lauscherposten locken, in die dicht umflochtene Laube, wo Geißblattranken, von der Sonne zur Blüte gebracht, nun der Sonne selbst den Zutritt verwehren:

Bid her steal into the pleached bower,
Where honeysuckles, ripen'd by the sun,
Forbid the sun to enter . . . .
. . . . there will she hide her
To listen our propose. This is thy office.

(Akt III, Sc. 1, 7 ff.).

In diese einfachen, nur der Förderung der Handlung, der Schürzung des Knotens dienenden Worte des harmlosen jungen Mädchens, das sonst nirgends eine größere Weite des Blickes, eine tiefer dringende Kenntnis des Lebens zeigt, hat Shakespeare einen hochpolitischen Vergleich eingefügt, der uns überrascht und befremdet — eben weil er nicht zu der Situation und nicht zu der

Sprecherin paßt, weil er nicht den Weg durch die von dem Dramatiker zu schaffende Seele genommen hat, sondern unmittelbar aus der Stimmung des Dichters in seine Feder geflossen ist. Er läßt Hero die dichten, von der Sonne erzeugten und nun der Sonne selbst das Eindringen wehrenden Geißblattranken vergleichen mit Günstlingen die, von Fürsten stolz gemacht, ihren Stolz gegen die Gewalt wenden, die ihn erzeugt hat:

> . . . . *like favourites*
> *Made proud by princes, that advance their pride*
> *Against that power that bred it.*

Niemand wird glauben, daß Shakespeare diese Verse gedichtet, sich dieses Vergleichs bedient haben kann, ohne dabei mißbilligend des stolzen Günstlings gedacht zu haben, der sich in der jüngsten Vergangenheit gegen die Befehle seiner ihm bisher so huldvollen Königin aufgelehnt und durch seinen Ungehorsam einen Zwiespalt in der englischen Volksseele erzeugt, die Ruhe und die feste Ordnung des Staates gefährlich erschüttert hatte.

Uns giebt diese Stelle wertvollen, sicheren Aufschluß über die Gesinnung des königstreuen Dichters. Sie muß nach der am 1. Oktober 1599 erfolgten Verhaftung des Grafen Essex, durch welche der Bruch zwischen der Königin und ihrem Günstling ruchbar wurde, entstanden sein, und wir gewinnen auf diese Weise auch noch eine feste Stütze der Annahme, daß Shakespeare das Lustspiel *Much Ado about Nothing* in den Jahren 1599/1600 verfaßt hat.

Straßburg i. E., Februar 1899.

E. Koeppel.

Zu Shakespeares italienischer Reise.

Die Annahme, daß Shakespeare sich durch eigene Anschauung Kenntnis italienischer Verhältnisse verschafft, daß er in seiner ersten Schaffensperiode eine Reise nach Oberitalien unternommen habe, ist, seit Karl Elze sich Browns Ansichten in Bezug auf diesen Punkt größtenteils zu eigen gemacht und im achten Band des Jahrbuchs weiter begründet hatte, immer wieder von Zeit zu Zeit aufgetaucht. In jüngster Zeit hat sie an Sarrazin in seinem gehaltreichen Buche «William Shakespeares Lehrjahre» einen eifrigen

Verfechter gefunden. Vor allem wird Venedig als der Ort bezeichnet, von dem Shakespeare die nachhaltigsten Eindrücke empfangen, wo er sich also wohl am längsten aufgehalten habe. Eine Art sehnsüchtigen Nachhall sieht man in dem italienischen Verse in *Love's Labour's Lost:*

Venetia, Venetia,
Chi non ti vede, non ti pretia.

Dieser Vers findet sich auch in Florios *Second Fruits* (1591). Wer für L. L. L. 1590 als Entstehungszeit ansetzt, muß — falls er nicht an die italienische Reise glaubt — also annehmen, daß Shakespeare Florios Manuskript gelesen habe.[1]) Sarrazin sieht eben darin einen Beweis für die spätere Entstehungszeit des Lustspiels. «Der italienische Vers *Venetia, Venetia, chi non ti vede, non ti pretia*, den Holofernes citiert (L. L. L. IV, 2, 100) kann nur entweder aus Florios Second Fruits (1591 veröffentlicht) stammen, oder vom Dichter aus Italien mitgebracht sein» (S. 201). Das trifft nicht ganz zu. Es ist, glaube ich, überhaupt mißlich bei unserer geringen Kenntnis der nichtdramatischen Elisabethanischen Litteratur solche Urteile allzu bestimmt auszusprechen.

Der Vers findet sich nämlich in einem schon 1573, in zweiter Auflage 1576 erschienenen Anekdotenschatz, der als Anhang eine Sammlung italienischer Sprichwörter bringt.

Der Titel der mir vorliegenden zweiten Ausgabe lautet: *Houres of Recreation,* | *or Afterdinners* | *Which may aptly be called* | *The Garden of Pleasure:* | *Containing most pleasant Tales; worthy* | *deedes, and wittie sayings of noble* | *Princes & learned Philosophers,* | *with their Morals.* | *No lesse delectable, than profitable.* | *Done firste out of Italian into Englishe by* | *JAMES SANDFORD GENT.* | *and now by him newly perused, corrected, and enlarged.* | *Wherein are also set foorth diuers Verses and* | *Sentences in Italian, vvith the English to* | *the same, for the benefit of students in both toungs.* | *Imprinted at London,* | *by Henry Binneman.* | *ANNO 1576.* 12°. Die erste Ausgabe führt nur den einen Titel *The Garden of Pleasure* und ist 1573 bei demselben Drucker in 8° veröffentlicht. Exemplare finden sich im Britischen Museum; die zweite Ausgabe ist auch auf der Jenenser Universitätsbibliothek vorhanden.

James Sandford, über dessen Leben wir nichts näheres wissen, war ein fruchtbarer Übersetzer. Neben den klassischen Sprachen

[1]) K. Elze, Jahrbuch VIII, 80.

beherrschte er auch das Französische und das Italienische, ja er war wohl auch im Deutschen bewandert.[1]) 1567 veröffentlichte er zwei Übersetzungen: *Amorous and Tragicall Tales of Plutarch, whereunto is annexed the Hystorie of Cariclea and Theagines, with sentences of the Philosophers* und *The Manual of Epictetus, translated out of Greeke into French, and now into English*, beide gedruckt bei H. Bynneman in London. Aus dem Lateinischen übersetzte er die berühmte Schrift des Heinrich Cornelius Agrippa von Nettersheim *de Vanitate et Incertitudine Scientiarum et Artium*, 1569 (London, Henry Wykes). Dann folgte 1573 die oben erwähnte Sammlung *Garden of Pleasure*, von der 1576 eine zweite Auflage nötig wurde, und in diesem Jahre *Mirror of Madnes, translated from the French, or a Paradoxe, maintayning madnes to be most excellent, done out of French into English by Ja. San. Gent., London, Tho. Marshe.* 1582 endlich schrieb er noch einen Traktat über die Offenbarung des Johannes. Über ihn ist das Dict. Nat. Biogr. zu vergleichen, dem auch diese Angaben entnommen sind.

Wir haben uns hier nur mit dem *Garden of Pleasure* zu beschäftigen. Die erste Auflage ist Robert Dudley, Grafen von Leicester, die zweite Sir Christopher Hatton gewidmet. Diese Widmung, die im wesentlichen nur eine großartige Schmeichelei für Elisabeth ist, enthält einige aus älteren Schriftstellern wiederholte interessante Prophezeihungen für das Jahr 1588, in dem der Sieg des wahren Glaubens über die papistischen Feinde erfochten werden solle. Dann kommen 203 Seiten mit kurzen Anekdoten und witzigen Aussprüchen aus alter und neuer Zeit, mit zahlreichen Citaten aus italienischen und lateinischen Dichtern. Auf diese folgt dann eine Sammlung italienischer Sprichwörter und Sentenzen mit englischer Übersetzung in alphabetischer Reihenfolge. Dem Ganzen sind angehängt *Certayne Poemes dedicated to the Queenes moste excellente Maiestie. By James Sandforde Gent.* Es sind nur Verskünsteleien, darunter ein Gedicht in griechischen, lateinischen, italienischen, französischen und englischen Distichen.

Sammlungen wie diese haben zu allen Zeiten in der Litteratur eine große Rolle gespielt, weil sie die Kenntnis zahlreicher Einzelheiten aus der Geschichte und Sage, aus Wissenschaften und Künsten

---

[1]) So führt er ein deutsches Sprichwort an, Garden of Pleasure^2 216: Leugen hat ein kranck beyn, als Analogon zu dem italienischen Le bugie hanno corte le gambe.

dem vermittelten, der die Originalwerke nicht las. Es ist daher von vornherein wahrscheinlich, daß auch Sandfords Buch der Dichtung seiner Landsleute zu gute kam.

Als einen Punkt, der für Shakespeares italienische Reise spreche, führt Sarrazin S. 122 an, daß er wisse, daß Padua zur Republik Venedig gehört. Bei Sandford findet sich S. 145 eine Erzählung, wo Barnardo, ein Venezianer, sich weigert, in Padua seine Zeche zu bezahlen: denn Padua gehöre ja den Venezianern.

Daß Shakespeare auch den Einfluß zu kennen scheine, den ein Paduaner Professor der Rechtsgelehrtheit, Dr. Descalzio, in jener Zeit auf die Rechtssprechung in Venedig ausübte, folgert Sarrazin aus der Figur des Dr. Bellario im Kaufmann von Venedig (Shakespeares Lehrjahre a. a. O.). Es mußte aber auch in England allgemein bekannt sein, daß Padua eine berühmte Universität besaß — hat doch schon der Clerk of Oxenford dort den Musen gedient — und, wenn Shakespeare wußte, daß der Ort nahe bei Venedig lag, war es wohl natürlich, daß er dort seinen großen Rechtsgelehrten suchte. Im *Garden of Pleasure* wird S. 70 von einem berühmten *Lawyer* in Padua erzählt.

In der Zähmung der Widerspänstigen nennt Shakespeare die Lombardei *the pleasant garden of great Italy.* Brown fand dies so treffend, daß es aus der Feder eines Italieners geflossen sein könnte, und Elze schließt sich ihm hierin an (Jahrbuch VIII, 52). Auch Sarrazin kommt S. 130 hierauf zu sprechen, und verwendet es als Stütze seiner Theorie. Daß Brown in gewissem Sinne Recht hat, beweist ein Spruch im Garden of Pleasure, S. 217: *Lombardia è il giardino del mondo,* mit der Übersetzung *Lombardie is the garden of the worlde.* Aber er beweist auch, daß der englische Dichter diesen «echt italienischen» Ausspruch sehr wohl in seiner Heimat kennen lernen konnte. G. P., S. 223 endlich steht der Vers *Venetia, chi non ti vede, non ti pretia,* übersetzt: *Venice, he that doth not see thee, doth not esteeme thee.* Daß dabei Shakespeare das *Venetia* doppelt setzte, ist nichts auffälliges: das verlangte schon sein rhythmisches Gefühl. Übrigens muß der Spruch auch in Venedig selbst sehr bekannt gewesen sein, das zeigt eine Stelle in James Howells *Familiar Letters,* London 1645 [1]) Sect. I, S. 67 (No. XXXV), die zugleich auch noch eine Fortsetzung enthält:

[1]) Epistolæ Ho-Elianæ. Familiar Letters Domestic and Forren . . . . By J. H. Esq.: One of the Clerks of His Majesties most Honourable Privy Councell. London . . . Humphrey Moseley . . . 1645. Das Buch erfuhr zahlreiche Auflagen.

«Before I conclude, I will acquaint you with a common saying that is us'd of this dainty Citie of Venice:

Venetia, Venetia, chi non te vede non te Pregia,
Mà chi t'há troppo veduto te Despreggia.

English'd and Rim'd thus (though I know you need no Translation, you understand so much of Italian),

Venice, Venice, none Thee unseen can prize,
Who hath seen thee too much will Thee despise.»

Bei der Frage, ob Shakespeare Italiens Boden betreten habe, muß man sich, meiner Meinung nach, stets vor Augen halten, wie viel Gelegenheit er in London hatte, nicht nur durch Bücher, sondern vor allem auch durch mündlichen Verkehr mit Leuten, die das Land aus eigener Anschauung kannten, ja wohl auch mit Italienern selbst, sich über die Verhältnisse des Heimatlandes der Renaissance zu informieren. Denn Shakespeare hatte allzeit ein offenes Auge und ein offenes Ohr, vor allem aber eine stets lebendige Vorstellungskraft.

Jena, Februar 1899. Wolfgang Keller.

Ein paar Worte über den Text α von Romeo and Juliet.

Nach einem im Berliner Verein für neuere Sprachen gehaltenen Vortrag über Dewischeit, Shakespeare und die Anfänge der englischen Stenographie, hatte ich mich anheischig gemacht, mit Hilfe des Wiederabdrucks von *Bright's Characterie* zu untersuchen, ob sich aus diesem Werke für den von Tycho Mommsen mit *α* bezeichneten Text der Ausgabe *An Excellent Conceited Tragedie of Romeo and Juliet* vom Jahre 1597 ein Gewinn ergeben würde. Allerdings findet man nicht wenige Stellen, in denen sich Varianten von *α* daraus erklären lassen, daß Bright für synonyme Ausdrücke ein gemeinsames Zeichen zu haben pflegt, wie dies ja schon von Dewischeit angegeben und für eine Anzahl von Fällen verwertet ist. *A Table of English Wordes*, zusammengestellt von Bright, setzt uns in den Stand, uns hiervon zu überzeugen. Ich will einige Beispiele aus Romeo and Juliet anführen. 471 hat *α*: *like Lampes*, während in *β* (der mit dem Text der ersten Folio im wesentlichen übereinstimmenden Ausgabe von 1599) *lights* (em. *like*) *lights* steht. In *Table* ist angegeben *lampe* – *light*. 39 erklärt sich auf dieselbe

Weise *suffer* (α) für *beare* (β), 92 *come* (α) für *go* (β), 96 *each man* (α) statt *all men* (β). Dasselbe gilt von der Lesart von α, 1298: *There stayes a Bridegroom to make you a Bride*, wo β *a husband*, *a wife* bietet; denn in *Table* wird bei *bridegroom* auf *marrie*, bei *bride* auf *husband*, bei *wife* wieder auf *marrie* verwiesen. Bei dieser Erklärung des häufigen Vorkommens synonymer Ausdrücke in α statt der in β oder in der ersten Folio stehenden dürfte es aber einstweilen sein Bewenden haben; denn über die schon von T. Mommsen hervorgehobenen zahlreichen Abweichungen im grammatischen Sprachgebrauch läßt sich nach meiner Ansicht nichts feststellen, bis man ein Faksimile irgend eines nach Brights System stenographierten Werks benutzen kann. Mir selbst wenigstens hat es nicht gelingen wollen, mich nach den dürftigen Andeutungen in der Einleitung zur *Charakterie* in den praktischen Gebrauch der wegen ihrer geringen Zahl nach unseren Begriffen als unzureichend geltenden Zeichen einzuarbeiten. Imanuel Schmidt.

Zu Ende gut, Alles gut: Tom Drum.

H. P. Stokes,' *The Chronological Order of Shakepeare's Plays* (1878, S. 111), hat dem Schwank *Tom Drum's vants,* der, soviel wir wissen, zuerst 1598 in *The gentle craft* (London 1598, part II, chap. 8) gedruckt wurde, einigen Einfluß auf diese Komödie zugemutet und danach das Jahr 1598 als obere Grenze ihrer Entstehungszeit angesetzt. Jedesfalls spielt Shakespeare an zwei Stellen auf die Figur des Drum als auf eine allbekannte an, beide Male im Hinblick auf den thörichten Kuppler und Bramarbas Parolles. Das erste Mal wird ihm für sein unverschämtes Prahlen mit Kriegsthaten *John Drum's entertainment*, d. h. Entlarvung mit Spott und Schaden, in Aussicht gestellt (III, 6, 41); und am Schluß, nachdem sich die Heldin den Geliebten erobert hat, trotz der Bemühungen des Parolles, ihn zu verführen, wendet sich der ehrenfeste Hofmann Lafeu ironisch an Parolles: *Good Tom Drum*, *lend me a handkercher; so, I thank thee; wait on me home*, *I'll make sport with thee; let thy courtesies alone*, *they are scurvy ones* (V, 3, 322). Schon um diese Anspielungen klar zu legen, empfiehlt es sich, den Schwank durch einen Abdruck zugänglich zu machen.

Die Abschrift hat stud. phil. Johannes Koch im Britischen Museum angefertigt. Da ihm die Ausgabe von 1598 dort nicht zugänglich war, hielt er sich an die von 1639.

Chap. 8. Of Tom Drums vants, and his rare intertainment at Mistris Farmers house, the faire Widdow of Fleet-street.

There lived in Fleet-streete at this time a faire widdow, who was famous for her beauty, as she was esteemed for her wealth; she was beloved of many gentlemen, and sued unto by divers cittizens; but so deepe was the memory of her late husband ingraven in her heart, that she utterly refused marriage, leading a sober and solemne life.

Harry Nevell having his heart fired with the bright beams of this blazing comet, sought all meanes possible to quench the heate thereof with the floudes of her favourable curtesie; and, lacking meanes to bring himselfe acquainted with so curious a peece, bewrayed by his outward sighs his inward sorrows; which upon a time Tom Drum perceiving, demanded the cause of his late conceiued griefe, saying: 'How now, Hall, what wind blowes so bleake on your cheekes now? Tell me, mad wag, hath Cupid and you had a combate lately? Why lookest thou so sad? Hath the blind slave given thee a bloody nose, or a broken head?'

'Oh, no Tom,' quoth he, 'that little tyrant aimes at no other part but the heart; therefore tis my heart, and not my head that bleeds.'

'With whom, Hall, with whom art thou in love, tell me, man? It may be, I may pleasure thee more in that matter then my Lord Mayor: therefore, I faith, Harry, say: who is it? Never be afraid, man, to unbuckle your budget of close counsell to me; for if I bewray your secrets, call me dogs-nose, and spit in my face like a young kitling. I tell thee, Harry, I am holden in greater account among women then you are aware, and they will more willingly shew their secrets to me then to their ghostly father.'

'But art thou so in favour with fine wenches?' quoth Harry.

'I faith, Sir, I,' quoth Tom; 'and tho I have not lived thus long, but I know how to make a woman love me, by a cunning tricke that I have: I durst lay my life, I will make a dozen maids runne after me twenty miles for one nights lodging, striving who should first bestow her maiden-head on me'.

'That tricke surpasses of all that ever I heard', quoth Harry.

'Nay', quoth Tom, 'Ile tell thee once what a merry pranke I plaid, God forgive me for it! Upon a time on a Saterday in the morning, I went into Eastcheape of purpose to spie what pretty wenches came to market, where I saw a great many as fresh as flowers in May, tripping up and down the streets with handbaskets in their hands, in red stammell petticoates, cleane neckerchers and fine holland aprons as white as a lilly. I did no more but carry the right leg of a turtle under my left arme, and immediately the wenches were so inamoured with my sight, that they forsooke the butchers shops, ant inticed me into a taverne, where they spent all the money they should have laid out at market, onely to make me merry: and never had I so much to doe, as to be rid of their company, where they were ready to fall together by the eares, for the kisses they would have bestowed upon me.'

'But it may be,' quoth Harry, 'your art would faile me now, to help your friend at a dead lift.'

'Not so,' said Tom; 'and therefore, if there be any in this street that thou hast a mind unto, thou shalt carry but the head of a dead crow about thee, *and* it shall be of force to bring her to thy bed, were it fine Mistres Farmer herself.'

'But art thou acquainted with her,' quoth Harry, 'or dost thou thinke thou couldst prefer a friend to her speech?'

'I', quoth Tom, 'why, I tell thee, I am more familiar with her then with Doll, our kitchen-drudge. Why, man, she will doe any thing at my request; nay, I can command her in some sort, for I tell thee, she will not cant be seene in the street, though some would give her twenty pound for every step, and I did but slightly request her to walke into the fields with me, and straight she went; and I never come into the house, but I have such entertainment as no man hath the like: for as soone as ever she sees me set footing on her checkquerd pavement, presently with a smiling looke she meetes me halfe way, saying: «What, my friend Tom-Drum? Honest Thomas, by my Christian soule, hartily welcome!» Then straight a chair and a cushion is fetcht for me, and the best cheere in the house is set on the table, and then, sitting downe by my side in her silken gowne, she shakes me by the hand, bids me welcome, and so laying meate on my trench with a silver forke she wishes me frolicke—at what time all the secrets of her heart she imparts unto me, craving my opinion in the premises.'

'I assure thee,' said Harry, 'those are high favours, well bewraying the great friendship that she beares thee; and I much marvell that thou, being a young man, wilt not seeke a wife that is so wealthy, and so make thyselfe famous by marrying Mistris Farmer; for it is likely she could well away to make him her husband, to whom she opens her hearts secrets.'

'Tis true,' quoth Tom, 'and I know that if I spoke but halfe a word, she would never deny me: nay, she would spend ten of her twelve silver apostles, on condition I would vouchsafe to be her husband. But wot you what, Harry, it is well known: though lillies be faire in shew, they be foule in smell, and women, as they are beautifull, so are they deceitfull. Beside, Mistris Farmer is too old for me.'

'Too old,' quoth Harry: 'why, man, she is not so old as Charing-Crosse, for her gate is not crooked, nor her face withered. But were she an hundred yeare old, having so strong a body and so faire a face, she were not in my opinion much to be mislikt; yet in my conscience I thinke, since first her faire eyes beheld the bright sunne, she never tasted the fruites of twenty flourishing somers; nor scant felt the nipping frostes of nineteene cold winters; and therefore her age need be no hurt to her marriage.'

'Ile tell thee my mind,' quoth Tom: 'after a woman is past sixteene yeeres old, I will not give fifteene blew buttons for her. But tell me, Harry, dost thou like her? If thou dost, say so, and I will warrant her thy owne.'

'Gentle Tom Drum,' quoth Harry, 'the true figure of unfained friendship, and the assured map of manhood, doe but prefer me to her acquaintance, and I will request no greater curtesie.'

'Here is my hand,' quoth Tom, 'it shall be done, and on Thursday at night next we will goe thither, and then thou shalt see whether Tom Drum can command any thing in Mistresse Farmer's house or no.'

The day being thus set downe, Harry had prepared himselfe a faire sute of apparell against the time, and beside had bought certaine giftes to bestow on the faire widdow. Tom Drum in like sort had drest himselfe in the best manner he might, still bearing Harry in hand that none in the world should be better wel-

come then he to the widdow: which, God wot, was nothing so, for she never respected him but onely for the shooes he brought her; but you shall see how it fell out. The day being come, Tom, taking Harry by the hand, and comming to the widdows doore, took hold on the bell and rung thereat so lustily, as if he had beene bound seaven yeares prentise to a sexton: whereupon one of the prentises came straight to the doore, saying: 'Who is there?'

'Sirra,' quoth Tom Drum, 'tis I, open the doore'. The fellow, seeing it to be Tom Drum, with a frown askt him, what he would have? Who answered, he would speake with his Mistris. 'My Mistris is busie,' quoth the fellow; 'cannot I doe your errand?' 'No, Marry, can you not,' quoth Tom; 'I must speak with her my selfe.' 'Then stay a little', quoth the boy, 'and I will tell'; and with that in he went, leaving Tom still at the doore, where they sate till their feet waxt cold before the boy returned. 'By the Masse,' quoth Harry, 'whatsoever your credit with the Mistris is, I know not; but the curtesie is small that is shewen you by her man.' 'Tush,' quoth Tom, 'what will you have of a rude unmannerly boy? If any of the maids had come to the doore, we had beene long ere this brought to their Mistris presence: therefore once againe I will use the help of the bell-rope.' At his second ringing, out comes one of the maids, saying with a shrill voyce: 'Who the Divell is at the doore, that keepes such a ringing?' 'Why, you queane,' quoth he, 'tis I.' 'What, Tom-Drum,' quoth shee, 'what would you have?' 'I would speak with your mistresse,' quoth he. 'Trust me,' said the maid, 'you cannot speake with her now, she is at supper with two or three that are sutors. Master Doctor Burket is one, and Master Alderman Tarvice the other.' 'Tut', quoth Tom, 'tell me not of sutors, but tell her that I am here, then good enough.' 'Well, I will,' quoth shee, and with that claps to the dore againe, and keepes them still without. 'This geare workes but ill-favouredly, yet,' said Harry, 'and you are little beholding either to the men, or to the maids; for ought that I see, they will not shew you so much favour to stay within dores.' 'Tis no matter, Harry,' quoth he'; but if their Mistresse should know this, she would swinge their coats lustely for it.' And with that, one of the boyes opening the doore, told Tom that his mistresse wold have him send up his errand. 'I blood,' quoth he, 'is she so wifely that she will not come downe? I have seene the day when she would have bin glad to have spoken with me.' 'I', quoth the fellow, 'it may be so, when you have brought her a new paire of shoes, 'that hath pincht her at the toes'. 'Come Harry,' said Tom, 'I will take the paines for this once to goe up to her.' 'By my faith, but you shall not,' said the fellow; 'and therefore keepe your backe, for you come not in here'.

Tom Drum, seeing himselfe thus disgrac'd before his fellow Harry (being very angry), askt, if this were the best entertainment that they could afford their Mistresses friends? And there withall began to struggle with them: which their mistresse hearing, started from the table, and suddenly came to see what the matter was, who, being certified of Tom Drums sawcinesse, began thus sharpely to check him: 'Why, fellow,' quoth she, 'art thou mad, that thus uncivilly thou behavest thy self? What hast thou to say to me, that thou art thus importunate?' 'No hurt', quoth he, but that this gentleman and I would have bestowed a galland of wine to have had three or foure houres talke with you.' 'I tell thee,' said she, 'I am not now at leasure, and therefore, good honesty, trouble me no more:

neither is it my wont to be won with wine at any time'. 'Gods Lord', quoth he, 'are you grown sorry? If you and I were alone, I know I should finde you more milde. What, must no man but Doctor Burket cast your water? Is his phisicke in most request? Well, I meane to be better entertained ere I goe, for there is never a felunning of them all shall outface me, by the morrow Masse I sweare!'

Mistris Farmer, seeing him so furious, answered, he should have present entertainment according to his desert; whereupon she made no more to doe, but quietly went to her servants, and willed them to thrust him out by the head and shoulders: which presently they performed. But Harry was by her very modestly answered, that if he had occasion of any speech with her, the next day he should come and be patiently heard and gently answered: with which words, after she had drunke to him in a gobblet of Claret wine, he departed, and going home he told Tom Drum he was highly beholding to him for his curtesie in preferring his sute to Mistris Farmer.

'Surely,' quoth he, 'you are in very high favour with the faire woman, and so it seemed by your great entertainment.'

'I pray thee, Tom, tell me, how tasted the meat which she set on thy trencher with her silver forke: and what secret was [it] that shee told in thy eare? Trust me, thou art precious in her eies, for she was as glad to see thee, as one had given her a rush; for when after many hot wordes she heard thee draw thy breath so short, she for very pitty tumbled thee out into the street to take more ayre.'

'Well,' quoth Tom, 'floute on, but I am well enough served; I'le lay my life: had I not brought thee with me, never a man should have had more welcome then I. And now I consider with myselfe that it did anger her to the heart, when she saw, I was purposed to make another copartner of her presence. But it shall teach me wit, while I live; for I remember an old saying: love and lordship brookes no fellowship.'

But when this matter was made known to the rest of the jorneymen, Tom-Drums entertainment was spoke of in every place, insomuch that it is to this day a proverb amongst us, that where it is supposed a man shall not be welcomed, they will say: he is like to have Tom Drum's entertainment. And to avoid the flouts that were daily given him, poore Tom Drum forsooke Fleet-street, and at last went into Scotland, being prest for a drummer at Muskelbrough field, where the noble Duke of Sommerset *and* the Earle of Warwick were sent with a noble army, where, Englishmen and Scots meeting, there was fought a cruell battle, the victory whereof fell to the Englishmen. At what time there was slaine of the Scots to the number of 14 thousand, and fifteene hundred taken prisoners; where we will leave Tom Drum till his returne, making mention how Harry Nevell behaved himselfe in the meane space in London.

Nochmals wird dann Tom Drum am Ende des folgenden (9.) Kapitels erwähnt:

For afterward, Tom Drum comming from the winning of Mustleborow, came to dwell with him, where he discoursed all his adventures in the wars, and, according to his old cogging humor, attributed other mens deeds to himselfe. 'For', quoth he, 'it was I that killed the first Scot in the battell; yet I was content to

give the honour thereof to Sir Michaell Pusgrave, notwithstanding,' quoth he, 'all men knowes that this hand of mine kild Tom Trotter, that terrible traytor which, in despite of us, kept the castell so long; *and* at last, as he cowardly forsooke it, and secretly sought to flye, with this blade of mine I broacht him like a roasting pigge. Moreover, Parson Ribble had never made himselfe so famous but by my meanes.' These were his daily vaunts, till his lies were so manifest, that hee could no longer stand in them. But after the greene king had long lived a gallant house-keeper, at last being aged and blinde, he dyed, after he had done many good deedes to divers poore men.

Diese Erzählung erklärt hinreichend die spöttischen Anspielungen auf Parolles, der als abgewiesener Kuppler und Kriegsprahler mit Tom Drum ohne Zweifel eine gewisse Verwandtschaft besitzt. Aber sie führt die Figur als eine längst bekannte ein — die Schlacht bei Musselborough hatte ja schon 1547 stattgefunden; sie wird an Alter der Überlieferung übertroffen von den Anspielungen auf *Tom Drums Entertainment*, die Murray (Dict.) aus Holinshed (1577—87) und Gosson (1579) anführt; sie war offenbar weder die erste, noch die für Shakespeare maßgebende Form des Schwankes, sondern ist nur ein Zeugnis unter mehreren für die Verbreitung des Drum-Typus und daher ohne Wert für die Altersbestimmung des Dramas.

Ein anderer, anonymer Dramatiker hat unsern Schwankhelden sogar zur Titelperson einer Komödie gewählt: *Jack Drum's entertainment or the comedie of Pasquil and Katherine,* gedruckt 1616, neu gedruckt in R. Simpson's *School of Shakspere* II. 125ff., von Fleay (Chronicle II, 72) vermutungsweise als Werk von Marston angesprochen. Während der Vorname bei Shakespeare zwischen John und Tom schwankt, erscheint er hier in einer dritten Form. Auch die Schicksale Jack Drums sind andere: er ist ein Diener und verliebt in eine Winifride, die einen karikierten Franzosen gegen ihn ausspielt; *she persuades Drum to get into a sack to be conveyed to her chamber, and so contrives that the Frenchman shall carry off the sack, thinking she is in it. When the sack is opened, the Frenchman, instead of embracing Winifride, gets a beating from Jack Drum* (Argument). Nur daß ein eingebildeter Wicht derb enttäuscht wird, ist also den verschiedenen Drum-Geschichten gemeinsam; dies bildete in ihren wechselnden Fassungen den beständigen Kern. Daß zur Zeit, in der sie blühten, Shakespeare auch die grob-burlesken Abweisungen, die der eitle Falstaff von den Weibern Windsors erfuhr, behandelte, giebt ihnen als Gattung ein besonderes Interesse, wenn auch keine der bisher gefundenen Einzelfassungen als direkte Quelle für Shakespeare gelten kann.

A. Brandl.

Zur Urgeschichte des Othello.

Die Leser werden sich erinnern, daß vor etwa einem Jahr durch die Tagespresse die Nachricht ging, ein Herr Levi, «Commendatore» in Venedig, habe eine ganz andere Quelle zum Othello entdeckt als die bisher allgemein bekannte Erzählung in Cinthios *Hecatommithi.* Er habe nämlich in irgend welchem alten Familienarchiv — die Familie der Mori wurde genannt — eine Geschichte gefunden, die als die wahre Quelle des Othello zu gelten habe. Und nun erzählte er diese sogenannte Geschichte, die so gleichgültig wie nur möglich war und in Wirklichkeit mit der Fabel des Othello kaum die entfernteste Ähnlichkeit hatte. Ich habe schon damals dem Herrn Commendatore in einer großen Tageszeitung das Nötige gesagt und habe ihn auf die Notwendigkeit verwiesen, wenigstens einen Blick in irgend ein Werk über Shakespeare zu werfen, bevor man über eine derartige Frage öffentlich mitzureden sich unterstehe. Der Herr Commendatore hat meine Zurechtweisung vernünftiger Weise eingesteckt und seitdem nichts wieder von sich hören lassen. Das Vorkommnis führte mich aber dazu, die längst bekannte Spur der Geschichte der Mori einmal genauer zu verfolgen. Schon in den allbekannten Werken zur Quellenkunde für Shakespeares Dramen, z. B. bei Simrock, findet sich die Geschichte der Mori und ihre Hauptquelle angedeutet. Zu den daraus veröffentlichten Stellen habe ich nur ein winziges Scherflein hinzuzufügen. Es heißt bei Marino Sanuto (Band VII, Seite 656) unter dem 27. Oktober 1508:

> *La matina fo in colegio sier Christofal Moro, venuto luogotenente di Cypri, et electo capetanio in Candia, con barba, per esserli morta la moglie, venendo di Cypri, come per avanti se intese (!), et referi* etc.

Unter dem 5. November 1508 erzählt Marino Sanuto, daß für die Insel Kandia ein anderer Capetanio gewählt werden sollte, und fügt hinzu: *in luogo di sier Christofal Moro havia refudado.* Warum abgelehnt, wird nicht gesagt. Das ist alles, was bisher urkundlich über Christophalo Moro, soweit als er der eigentliche Held der Othello-Geschichte sein sollte, festzustellen wäre. Hierzu möchte ich aber noch bemerken, daß die Geschichte des Cinthio einige merkwürdige Eigenschaften aufweist. Während er sonst fast allen seinen Gestalten Namen erfindet, erzählt er die Geschichte vom Mohren von Venedig mit einer einzigen Ausnahme ohne irgend eine Namensnennung, und die Ausnahme ist ein von ihm erfundener Name:

Disdemona, der natürlich nichts anderes ist als «die Unglückselige» nach Cinthios etwas zweifelhaftem Griechisch. Weder Othello noch Iago noch Emilia werden darin benannt, und die Anderen, wie Rodrigo und Brabantio, kommen bei Cinthio bekanntlich überhaupt nicht vor. Daß Giovanni Battista Giraldi von Ferrara, genannt Cinthio, venezianische Zustände und Familiengeschichten gekannt hat, ist ohne Zwang anzunehmen. Wenn er aber irgend eine venezianische Familientragödie, auf deren Grunde vielleicht ein Verbrechen lag, erzählen wollte, so mußte dieser Sekretär des Fürsten Herkules II. und nachmalige Professor der Beredsamkeit an verschiedenen italienischen Universitäten sich doch wohl in Acht nehmen, mit voller Namennennung auf die Familie selbst hinzuweisen. Nimmt man an, etwas der Geschichte von Othello und Desdemona Ähnliches sei in der Familie der Mori wirklich vorgekommen, so konnte ein zeitgenössischer Schriftsteller, der dies durchaus erzählen wollte, es recht wohl so anstellen, wie Giraldi es gethan, nämlich aus Christophalo Moro wortspielend einen «Moro di Venezia» zu machen.

Auch das schon von Anderen hervorgehobene seltsame Zusammentreffen des Wappens der Mori mit der Zeichnung der Stickerei in Desdemonas verhängnisvollem Taschentuch möchte ich bei dieser Gelegenheit erwähnen.

Zur Erklärung der Herkunft des Namens Othello sind wir bis zum heutigen Tage angewiesen auf eine Bemerkung von Steevens (Ausgabe Shakespeares von Johnson und Steevens z. B. 1793, 4. Auflage, Band XV, Seite 375):

> *It is highly probable that our author met with the name of Othello in some tale that has escaped our researches; as I likewise find it in God's Revenge against Adultery, standing in one of his Arguments as follows: She marries Othello, an old German soldier. This History, the eighth, is professed to be an Italian one. Here also occurs the name of Iago.*

Diese Angabe von Steevens ist seitdem von allen Herausgebern und Erklärern des Othello nachgeschrieben worden. Sie ist zweifellos ein Schwindel, eine der nicht seltenen bewußten Irreführungen, die Steevens sich zu schulden kommen läßt. Eine junge Shakespeare-Gelehrte, Fräulein Hanna Lindberg aus Helsingfors, eine Schülerin Brandls, hat in Oxford in der Bodleiana festgestellt, daß in dem von Steevens als Quelle für den Namen Othello genannten Buche von Reynolds der Name Othello überhaupt nicht vorkommt, in keiner einzigen der verschiedenen Ausgaben bis

1708; es kommt überhaupt nichts darin vor, was auch nur annähernd Steevens' Angabe erklärlich macht! Das Rätsel der Herkunft des Namens Othello ist somit noch ungelöst.

Zum Schluß möchte ich bei dieser Gelegenheit noch eine zwar geringfügige, aber vielleicht für Shakespeares Theaterkunde sehr bezeichnende Kleinigkeit hervorheben. Warum hat Shakespeare aus Disdemona seiner Quelle Desdemona gemacht? Ich glaube nicht, Buchstabenklauberei oder Mückenseherei zu treiben, wenn ich die Vermutung ausspreche, daß für diese Änderung ein sehr triftiger Grund obgewaltet hat. Shakespeare fürchtet, Disdemon könnte von seinen Zuhörern mit *this demon* verwechselt werden, vielleicht nur einen Augenblick, aber immerhin lange genug, um eine Irreführung des Ohrs und damit des Verständnisses bei einem sehr gemischten Publikum zu erzeugen. Der kundige Bühnenbeherrscher wollte selbst einem solchen kurzen Mißverständnis vorbeugen, und so wurde aus Disdemona: Desdemona oder Desdemon. Ich gebe dies für so viel, wie es wert ist: für einen Einfall, für nichts weiter.

Berlin. Eduard Engel.

Shakespeares Bibliothek.

Daß Shakespeare des Sir Philip Sidney *Defense of Poesie* gekannt hat, dafür bedürften wir kaum eines besonderen Beweises, denn eine Schrift wie jene gehörte wohl zum litterarischen Handwerkszeug jedes Schriftstellers zu Shakespeares Zeiten. Ob sonst aus Shakespeares Dramen der Nachweis für seine Kenntnis der D. o. P. zu führen ist, vermag ich im Augenblick nicht zu übersehen. Wohl aber kann ich aus einer bestimmten Stelle den, wie ich glaube, unwiderleglichen Beweis führen, daß Shakespeare die D. o. P. nicht nur genau gekannt, sondern wahrscheinlich auch sich Auszüge zur Benutzung gemacht hat. Der Beweis liegt in einer Stelle des Coriolan. Die Erzählung des Menenius Agrippa vom Magen und den Gliedern (I, 1) ist sicher auf keine andere Quelle zurückzuführen als auf folgende Stelle, in der D. o. P. — Sidney schreibt: *He* (*Menenius*) ***telleth them a tale***, *That there was a time, when all the parts of the* ***body made a*** *continous conspiracy against the belly, which they thought* ***devoured the*** *fruits of each other's labour: they concluded, they would* ***let so unprofitable*** *a spender starve. In the end*, to be short (for the

tale is notorious, and as notorious that it was a tale) with punishing the belly, they plagued themselves.

In seiner neuen Ausgabe des Schlegelschen Shakespeare, Band V, führt A. Brandl eine andere Quelle an. Er meint: «Eine obere Grenze für die Entstehungszeit des Coriolan ist uns dadurch gegeben, daß die Fabel des Menenius vom Magen und den Gliedern aus Camdens: «Überreste von Britannien» (1605) entlehnt ist.» Nun vergleiche man die obige Stelle in der D. o. P. mit der bei Camden (Neudruck London 1870, Seite 273 bis 274):

> *All the members of the body conspired against the stomach, as against the swallowing gulf of all their labours; for whereas the eyes beheld, the ears heard, the hands laboured, the feet travelled, the tongue spake, and all parts performed their functions, only the stomach lay idle and consumed all. Hereupon they jointly agreed all to forbear their labours, and to pine away their lazy and publick enemy. One day passed over, the second followed very tedious, but the third day was so grievous to them all, that they called a common Council. The eyes waxed dim, the feet could not support the body, the arms waxed lazy, the tongue faltered and could not lay open the matter, therefore they all with one accord desired the advice of the Heart. Then reason laid open before them, that he against whom they had proclaimed wars was the cause of all this their misery; for he, as their common steward, when his allowances were withdrawn, of necessity withdrew theirs from them, as not receiving that he might allow. Therefore it were a far better course to supply him than that the limbs should faint with hunger. So, by the perswasion of Reason, the stomach was served, the limbs comforted, and peace re-established. Even so it fareth with the bodies of Commonwealths, for albeit the Princes gather much, yet not so much for themselves as for others, so that if they want they cannot supply the want of others; therefore do not repine at Princes herein, but respect the common good of the whole publick estate.*

Ich darf es dem Leser überlassen, selbst seine Wahl zu treffen, glaube aber kaum, daß sie zweifelhaft sein kann.

Berlin. Eduard Engel.

Zu Machiavelli in England.

Edward Meyer ist in seiner inhaltreichen und auf fleißigen Sammlungen aufgebauten Studie: Machiavelli and the Elizabethan Drama (Litterarhistorische Forschungen von Schick und von Waldberg I, 1897) zu dem interessanten Ergebnis gekommen, daß die zahlreichen Erwähnungen Machiavells und seiner politischen Lehren in der Elisabethanischen Litteratur mit wenigen Ausnahmen nicht auf die Schriften

chiavells selbst zurückgehen, sondern auf eine Gegenschrift des
ınzosen Gentillet. Es ist nun ganz begreiflich, daß die englischen
nphletisten und Dramatiker um die Wende des 16. und 17. Jahr-
ıderts ein Zerrbild von Machiavells politischen Anschauungen
ıen, denn ihre Quelle: Gentillets *Discours sur les Moyens de bien*
:verner . . . Contre Nicholas Machiavel, 1576, behandelt den
entinischen Staatsmann höchst ungerecht und gehässig. Gentillet
3t Machiavellis Lehren ganz aus dem Zusammenhange der Ge-
ıkenfolge heraus, löst sie los von den Zeitumständen, die Machia-
li bestimmt, von den Zielen, die er angestrebt hatte. Gentillet
lt die Aussprüche des Florentiners hin, als wären sie als allge-
in giltige Normen ausgesprochen worden. Dabei citiert er sie
: nicht wörtlich, sondern entstellt sie unter dem Vorwande, ihnen
ıe deutlichere Prägung geben zu wollen.

Besonders eingehend beschäftigt sich Meyer in seinen Dar-
ungen mit Marlowe, der als erster Machiavelli auf die englische
hne gebracht hat. Auch die zahlreichen Machiavelli-Stellen in den
amen Shakespeares werden (S. 56—76) besprochen und Meyer
gt, daß Shakespeare gleichfalls Machiavellis Schriften nicht selbst
kannt, sondern seine betreffenden Kenntnisse aus Marlowe, aus
ntillet und aus seinen historischen Quellen geschöpft habe.

In einem mir nicht unwichtig scheinenden Punkte möchte ich
er Meyers Angaben berichtigen und ergänzen. Meyer beschreibt
19—21 die englische von Simon Patericke besorgte Übersetzung
ntillets. Diese Übertragung ist erst 1602 erschienen. Meyer
eint aber, sie sei, wie es sich aus der Vorrede ergebe, bereits 1577
lso ein Jahr nach dem Erscheinen des Originals) ausgeführt
orden. Wie erklärt sich aber dann die große Einwirkung Gen-
lets auf die englische Litteratur in der langen Zwischenzeit von
77—1602? Alle die vielen englischen Schriftsteller der Zeit
erden wohl kaum im Stande gewesen sein, Gentillet im Original
studieren. Und ferner: Meyer selbst kann sich das Rätsel nicht
sen, wie der Engländer Patericke in der Vorrede von sich sagen
nne: *I never saw England.*

Diese Schwierigkeiten werden behoben durch die Meyer unbe-
innt gebliebene Thatsache, daß Gentillet nicht direkt ins Englische,
ndern zunächst, und zwar 1577, von einem ungenannten Autor ins
ateinische übertragen worden ist.

Diese ausdrücklich für England bestimmte lateinische Fassung
schien 1577 unter dem Titel: *Commentariorum de regno aut quovis*

principatu recte et tranquille administrando libri tres . . . Adversus Nicolaum Machiavellum. Druckort und Autor sind nicht genannt. [Exemplare mehrfach nachweisbar, so z. B. in der Prager Universitäts-Bibliothek 13 H 31.] Die Übersetzung schließt sich, abgesehen von gelegentlichen Kürzungen, eng an den Wortlaut Gentillets an. Sie wurde mehrmals — 1578, 1590, 1599, 1611, 1647 — neu aufgelegt, enthält aber schon in der ersten Fassung die an Franz von Hastings und Eduard Bacon gerichtete Vorrede.

Hier beklagt sich der Verfasser über die Zustände in Frankreich, die durch das Eindringen der Machiavellischen Schriften noch ärger geworden seien und fährt fort: *Porro Satan ut inter nos pestiferum hoc inde usque ab Italia virus spargeret, instrumentum in Galliis peridoneum nactus est, Reginam matrem: quae Machiavelli civis sui scripta in tantum honorem et dignitatem adduxit, ut nemo hodie in aula Gallica acceptus sit, quin Machiavellum Italice, Gallice legat . . . eius praecepta ut Apollinis oracula in mores transferat.* Er beneidet nun die Engländer um ihre politischen Verhältnisse. Als Schutz gegen das eventuelle Eindringen Machiavellischen Giftes sende er den Engländern diese Übersetzung. *Vos vero o quam fortunatos cum tali Regina, tum quod pestilens Machiavellicae doctrinae afflatus in Angliam non penetravit! Ac ne eo penetraret sine antidoto et praesenti remedio, quo praemunita tam noxii vim veneni repellat, sedulo hic a me curatum et laboratum puto.*[1])

Patericke hat nun nicht Gentillet selbst unmittelbar ins Englische übertragen, sondern die lateinische Fassung. Er hat deren Vorrede wörtlich herüber genommen (man vergleiche meine kurzen Proben und Meyer S. 20 f.) samt dem Satze: *quamquam ipse Angliam nunquam viderim,* wodurch das oben erwähnte Rätsel sehr einfach gelöst erscheint, und samt dem alten Datum Kalend. Augusti Anno 1577. Wir müssen daher auch annehmen, daß Patericke seine Übersetzung nicht bereits 1577 (wie Meyer des Datums wegen vermutet), sondern wahrscheinlich erst knapp vor der Veröffentlichung (1602) gemacht hat. Der lateinische für England bestimmte Anti-Machiavellus aber war zweifellos jenes Werk, das den meisten Dichtern der Elisabethanischen Zeit als Quelle für ihre pseudo-machiavellischen Kenntnisse gedient hat.

Prag. **Adolf Hauffen.**

---

[1]) Über die deutsche Bearbeitung dieses Anti-Machiavell handle ich ausführlich im laufenden sechsten Bande der Zeitschrift Euphorion.

Thomas Kyds Todesjahr.

Schon bei einer früheren Gelegenheit (Herrigs Archiv XC, S. 186) habe
bemerkt, daß eine genauere Nachprüfung der Notizen von Hunter
seinem *Chorus Vatum* (MS. Add. 24488) wohl noch einige Personalien
den «unpersönlichsten der Dichter» ergeben dürfte. Ich hatte
bei insbesondere die Angabe im Auge, daß sich im Testament von
ıncis Coldocke, *stationer of London*, die Namen der mutmaßlichen
ern Thomas Kyds befinden[1]) (S. auch meine kleine Ausgabe der
ınish Tragedy, S. VII und XX—XXI).

Hunters Angaben veranlaßten mich, in *Somerset House* nachzu-
schen und Coldockes Testament selbst einzusehen. Es ergiebt sich
demselben, wie schon Hunter richtig angegeben hat, daß Kyds
ter Francis Kyd und dessen Frau, Agnes Kyd, offenbar mit Col-
ke eng befreundet waren, da Francis Kyd mit zum *overseer* des
staments bestellt wurde, und beide Eheleute kleine Legate in der
he von je 20 Schilling vermacht bekamen. Nach einer Abschrift,
ich in Somerset House anfertigen ließ, lauten die betreffenden
ellen:

> *In the name of God Amen The third day of September in the yere of our Lorde god one thowsand six hundred and two . . . I Frauncis Coldocke Citizen and Stationer of London . . . giue and bequeath to Frauncis Kyd Scrivenour in respect of suche paines as he is to take as one of the overseers of this my wyll the some of twentie shillinges . . . Item I giue and bequeath to Agnes Kyd nowe the wief of Frauncis Kyd before named twentie shillinges to be paide to her within three monethes next after my decease . . . and Overseers of the same my last will and testamente I doe ordaine constitute and make the foresaide Frauncis Kyd and Willyam Leeke before named Requiring and praying them and either of them to be aydinge and assistinge vnto my saide wief in the due and true execucion of this my will accordinge to my true intent and meaninge herein before declared . . . written In presence of the Witnesses whose names are hereunto subscribed By me Frauncis Coldock Sealed subscribed pronounced published and declared by*

[1]) An der genannten Stelle des Archivs (S. 177) habe ich auch die Hoffnung
sgesprochen, daß es glücklicher Forschung noch gelingen dürfte, unter den
ıckering Papers den Brief ausfindig zu machen, in dem Kyd eigenhändig Ver-
ahrung einlegte gegen die bramarbasierenden Gotteslästerungen Marlowes. Ich
eue mich sehr, daß die Durchmusterung dieser Papiere für die Biographie von
arlowe und Kyd eine unerwartet reiche Ausbeute geliefert hat, und verweise auf
n interessanten Artikel von Mr. Boas in der Februar-Nummer der Fortnightly
eview (1899), S. 212—225.

the saide Frauncis Coldock for and as his last will and testament in the presence of William Leake Thomas Heyes William Younge Frauncis Kyd Scr[ivenour].

Das Dokument giebt uns den Namen von Kyds mutmaßlicher Mutter, Agnes, und beweist außerdem, daß die Eltern des Dramatikers jedenfalls bis in das Jahr 1603 hinein gelebt haben; denn das Testament wurde am 3. September 1602 aufgesetzt, und am 1. Februar 1602/03 gerichtlich anerkannt (*proved*), nachdem Coldocke selbst am 13. Januar 1603 gestorben war (siehe das *Dictionary of National Biography,* Artikel *Coldock*).

Trotzdem wir hier schon einige recht willkommene Angaben finden, versprach ich mir doch noch reichlichere Ausbeute, wenn sich ein Testament aus Kyds eigener Familie — etwa von den Eltern des Dichters, oder sonstigen Verwandten, oder gar von ihm selbst — ausfindig machen ließe. In dieser Hoffnung durchsuchte ich die Listen der Erblasser in den *Prerogative Calendars,* und stieß hier auch richtig, unter dem Jahre 1602, auf den Namen Thomas Kyddie. Die Ähnlichkeit — wenn man will, Gleichheit — des Namens, brachte mich natürlich auf den Gedanken, dies könnte schließlich doch unser Dramatiker sein: freilich wollte mir 1602 aus verschiedenen Gründen zu spät erscheinen — man denke nur an Ben Jonsons Zusätze zu *Spanish Tragedy* in den Jahren 1601 und 1602, und sollte der arme Kyd wirklich ein Testament hinterlassen haben? Leider zeigte es sich, daß weder das Original, noch eine Abschrift des Testaments dieses Mannes in Somerset House erhalten ist.

Weitere Nachforschung — und hier bin ich der Direktive und Sachkenntnis der Beamten von Somerset House zu besonderem Dank verpflichtet — ergab dann, daß dieser Thomas Kyddie sicher nicht unser Dramatiker, sondern wohl der Mann einer «Agnes Kyddie» gewesen ist, deren Testament, 1604 aufgesetzt, am 15. April 1605 gerichtlich anerkannt wurde. Das Testament dieser Frau — sie war Witwe, als sie es aufsetzte, und erwähnt ihren verstorbenen Mann «Thomas Kyddie» — befindet sich im Original in Somerset House; vgl. *Archdeaconry of London Probate and Administration Act Book,* fol. 288 recto:

Testamentum Agnetis Kyddie parochie omnium Sanctorum maioris London[ensis] defuncte eodem die [das heißt 15. April 1605] *coram Domino officiali quod probatum fuit Juramento Danielis Balgue Executoris &c. Cui &c. pro Inventario &c.*

Mit dem Testament dieser Agnes Kyddie hatte ich anfänglich hofft, auf das Testament der Mutter Kyds gestoßen zu sein; allein e Durchsicht des Originals belehrte mich alsbald, daß dies nicht r Fall war. Diese «Agnes Kyddie» war wohl eine geborene aynard (ein Bruder William Maynard wird in ihrem Testament erihnt) und es scheint, daß diese «Kyddies» zu der Familie des *rivener* gar nicht in Beziehung standen.

An derselben Quelle, dem *Probate and Administration Act ook*, fol. 11 verso, stieß ich dann aber weiter auf einen wichtigen ntrag, der, glaube ich, endgiltig beweist, daß der Dramatiker gegen ide des Jahres 1594 gestorben ist. Der Eintrag lautet:

Kydd Thome Administracionis
bonorum renunciacio.

Tricesimo die mensis Decembris Anno Domini 1594 in ecclesia Cath[edrali] Sancti Pauli London[ensis] coram venerabili viro Thoma Creak legum Doctore Domini Archidiaconi London[ensis] officiali &c. in praesencia mei Silvestri Hulett notarii publici Deputati Registrarii &c. Comparuit personaliter Anna Kydd vxor ffrancisci Kidd patris dicti Thome Kidd dum vixit parochie sancte Marie Colchurch defuncti et nomine dicti mariti sui tanquam coniuncta persona realiter exhibuit Inventarium bonorum dicti defuncti pro vero &c. que hactenus &c. idemque penes Registrarium dimisit &c. Et pro diuersis causis et consideracionibus Animum dicti mariti sui (vt asseruit) in hac parte iuste moventibus onere Administracionis ac omni Juri titulo et interesse dicti Mariti sui in bonis iuribus et creditis dicti defuncti competentibus seu in futurum competituris nomine mariti sui (ut supra) penitus et expresse renunciavit et refutavit Et petiit eandem Renunciacionem admitti iuxta iuris exigenciam. Quam quidem Renunciacionem Dominus ad eius peticionem admisit quatenus de Jure &c. et quatenus bona iura et credita &c. non extendant vltra summam xl s &c. Et decreuit litteras testimoniales desuper fieri.

Ist der Thomas Kyd, der hier erwähnt wird, nun wirklich der amatiker? Ich glaube, es kann kein Zweifel sein. Der Name des ters stimmt: Franciscus; der Thomas Kyd der «Renuntiatio» auch ein City-Kind: St. Mary Colchurch ist nicht weit von Mary Woolnoth, wo der Verfasser der *Spanish Tragedy* 6. November 1558 getauft wurde. Der Name der Mutter, nauer gesagt, der Frau des Francis Kyd, ist hier freilich na, während er in Coldockes Testament als Agnes erscheint; ein '*Anne and Agnes were in the sixteenth century alternative*

spellings of the same Christian name' (Sidney Lee, *Life of William Shakespeare*, S. 19).

Während wir also anher Kyds Lebenslauf nur bis zum 10. April 1594 verfolgen konnten, haben wir hier sichere Kunde von seinem Ende: es ist kein Zweifel, daß der Dichter noch vor Ablauf des genannten Jahres die müden Augen zur ewigen Ruhe geschlossen hat.

München, Februar 1899. J. Schick.

Zum Bild einer englischen Theatervorstellung aus dem Jahre 1632.

Wolfgang Keller bringt im 34. Bande S. 324 eine Abbildung einer altenglischen Bühne aus dem Jahre 1632. Diese befindet sich schon eingangs des zweibändigen Werkes *The Old English Drama. A Selection of Plays from the Old English Dramatists*, London 1825. Die zwei Bände enthalten folgende Stücke: *The second Maiden's Tragedy; A pleasant conseited Comedy*[1]; *The Ball; The Rape of Lucrece. — Love's Mistress, or the Queen's Masque; Albertus Wallenstein; Dido, Queen of Carthage; The Lady's Privilege.* Das Exemplar trägt die Signatur Fb. 339 unserer Universitätsbibliothek und hat folgende Widmung: «*Presented to his Friend Ludwig Tieck by Edward Hogg. May 30th 1825*».

Bonn. J. Wolter,
z. Z. Assistent d. Kgl. Bibl.

---

[1]) Der Titel lautet *A Pleasant Conceited Comedy, how a Man maychuse a Good Wife from a Bad.* Vgl. Halliwell, Dict. of Plays, S. 290. W. K.

Nekrolog.

Friedrich August Leo.

Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft steht wiederum trauernd einem frischen Grabe, am Grabe eines jener Männer, die sich von Anbeginn an mit Einsetzung ihrer besten Kräfte hingebungsl gewidmet haben. Ein volles Menschenalter hindurch stand der durch den Tod Entrissene in den vordersten Reihen der deuten Shakespeare-Gemeinde. In seinem Rückblick auf das vierundanzigjährige Bestehen der Gesellschaft,[1] dann im Nachrufe, den vor sieben Jahren Gisbert von Vincke[2]) widmete, klagte er über vielen unter dem grünen Rasen gebetteten Mitglieder unserer sellschaft und über die kleine Anzahl der noch überlebenden aus Reihe derjenigen, die im Jahre 1864 den Grundstein gelegt hatten. n ist er selbst dahingeschieden, einer der letzten aus jener ersten ippe von Pflanzern und Leitern der Deutschen Shakespeare-Gesellaft. In der Trauer um ihn wollen wir aber eines Trostes nicht gessen: Der Vater unserer Gesellschaft, der 1863 die erste Anung zur Gründung derselben ausgehen ließ, unser jetziger verehrter isident, Dr. Wilhelm Oechelhäuser, ist uns geblieben und gehört mit gleicher Hingebung an wie am ersten Tage.

Wer Friedrich August Leo nur aus seinen Schriften kennt, ist ht in der Lage, sich seine ganze Art zu vergegenwärtigen. Seine lseitige Begabung, sein Scharfsinn, sein immer wachsendes Strenach Klarheit und Vertiefung — dies alles künden seine Schrif; aber nur wer ihn persönlich kannte und Gelegenheit fand, ihn

[1]) Jahrbuch XXIV, 1.
[2]) Jahrbuch XXVII, 304.

in der Nähe zu beobachten, ist im Stande, sein ganzes Wesen zu erfassen. Er gehörte eben zu denen, die mehr sind durch das, was sie leben, als durch das, was sie schreiben. Dies wird allen sofort klar, die sich seiner fesselnden Persönlichkeit erinnern. Reiche Kenntnisse in den meisten Gebieten des Wissens, mannigfaltige und bedeutende Lebenserfahrungen, erquickender Humor, heiter treffender Geist und Witz, ein erstaunliches Anpassungsvermögen, das ihn befähigte mit jedem in seiner eigenen Sprache zu reden, dazu ein bis zuletzt ihm treu gebliebenes,[1] bewundernswertes Gedächtnis —, das waren die Eigenschaften, die ihn überall, wo er erschien, zum Mittelpunkte machten und alles in seine Kreise zwangen. Er war ein Erzähler ersten Ranges, seine Stärke die Anekdote mit immer treffender Pointe. Er war beides: eine gesellige und eine gesellschaftliche Natur, ein guter Gesell und ein trefflicher Gesellschafter. Oft wurde ihm als Absichtlichkeit, ja als Eitelkeit ausgelegt, was doch nur spontane Manifestation natürlicher Anlagen war. Auch seine Herzensgüte wurde von Fernerstehenden nicht selten verkannt. Mit Glücksgütern reich gesegnet, sollte er allen und jeden an ihn herantretenden Anforderungen genügen. War das unmöglich, so ist doch da, wo sich ihm Gelegenheit zu wirksamer Hilfe bot, reicher Segen von ihm ausgegangen. Nicht wenige junge Gelehrte, deren Ernst und Befähigung er mit seinem Scharfblicke bald erkannte, haben Grund, dankbaren Herzens seiner zu gedenken. Für bloße Streber war er freilich nicht zu haben. Seine Freundschaft war echt und unwandelbar. Sie hielt auch dann noch Stand, wenn im Unmute über gewisse unerfreuliche Beigaben seines Glücks erprobte Freunde sich von ihm abwendeten; er hielt ihnen doch die Treue und suchte sie wieder an sich heranzuziehen trotz alledem und alledem; und mit welcher Wärme wußte er Fernerstehenden seine Freunde zu rühmen und gelegentlich für sie einzustehen!

Im öffentlichen Leben Berlins wirkte Leo lange Jahre mit Hingebung und Selbstlosigkeit, niemals wankend in den Grundsätzen der Freisinnigen Partei, zu der er sich von Anbeginn seiner Wirksamkeit bis ans Ende zählte. Einer der Senioren der Stadtverordneten-Versammlung, der er seit 1884 angehörte, wirkte er in der Schul- und Park-Deputation, in der Kommission für das Friedrichs-Gewerbe-Stipendium, in der Deputation für die innere Ausschmückung des Rathauses und in der Waisen-Verwaltung. In seinen letzten Lebensjahren widmete er sich mit großem Eifer der Sache der Volksbibliotheken, wie u. a. aus seiner 1896 als Manuskript gedruckten

Flugschrift *Volksbibliotheken in England* ersichtlich ist. Dieser großen Sache hat Leo letztwillig den überwiegenden Teil seines Nachlasses zugeführt, indem er eine vom Berliner Magistrat zu verwaltende «Leo-Stiftung» anordnete.

Leo war ferner einer der Gründer oder Förderer des Berliner Asyl-Vereins für Obdachlose und des Berliner Vereins für Volksbäder, die sich beide bedeutsam in die gemeinnützigen Anstalten der Reichshauptstadt einordnen; den ersteren hat er ebenfalls letztwillig mit einer erheblichen Jahresrente bedacht. Er war ein eifriger Freimaurer, und der Großloge zu den drei Weltkugeln, wo er speziell der Tochterloge zur Treue als Meister vom Stuhl angehörte, hat er gleichfalls ein reiches Vermächtnis zugewandt. Die von ihm errichtete Stiftung zu Gunsten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft erwähnen wir später.

Friedrich August Leo wurde am 6. Dezember 1820 in Warschau geboren. Er stammte von jüdischen Eltern, die bald nach seiner Geburt nach Deutschland übersiedelten. Nach vorübergehender Niederlassung in Oranienburg nahmen sie dauernden Aufenthalt in Berlin, wo der Vater mittellos starb, als Friedrich August vier Jahre zählte. Die Mutter trat mit den Kindern zum Christentum über und fand mit ihnen Aufnahme im Hause ihrer Schwester, der Gattin des Seehandlungs-Präsidenten Bloch, der zum Vormund der Kinder ernannt wurde. Hier verlebte der Knabe keine glückliche Jugend, denn das Erziehungssystem des Vormunds geriet allzu oft in grellen Widerspruch mit der Eigenart des hochbegabten Schützlings. Seine Schulbildung empfing er auf dem von Schellbach geleiteten Berliner Realgymnasium. «Mit seinen Leistungen wären wir zufrieden, wenn er nicht viel besseres leisten könnte», so las man in einem seiner Schulzeugnisse. Die mannigfaltigen Talente des Jünglings wurden im Blochschen Hause in den Dienst der Gesellschaft gestellt, die hier einen der hervorragendsten Kreise des damaligen Berlin bildete. Hier wurden von ihm verfaßte Theaterstücke gespielt; andere Gelegenheitsdichtungen von ihm wurden bewundert; er sang, er tanzte, er zeichnete, er malte — kurz, um ihn drehte sich das ganze Vergnügen, das den Gästen in diesem Hause geboten wurde. Man kann sich leicht vorstellen, daß in solchem Treiben die ernste Arbeit, ohne die auch das stärkste Talent, ja selbst das Genie, nimmer ausreifen können, sehr zu kurz kam, und es darf nicht verschwiegen werden, daß in der That nicht alle die herrlichen Anlagen, womit die Natur ihn beschenkt hatte, zur völligen Entfaltung ge-

langt sind. Noch an seinem Lebensende durfte man ihn zu jenen zählen, von denen der große Montaigne sagt: *Il y a des gens qui s'en vont de ce monde sans déballer tout leur bagage.* Ihm selbst blieb das nicht verborgen, und noch im vorgerückten Alter warf die Erkenntnis von der Zersplitterung und Vergeudung seiner Gaben und seiner Kraft tiefe Schatten in sein sonst so sonniges Dasein. Seine Stärke lag — darüber kann kein Zweifel sein, wenn man sein Lebenswerk überschaut — auf dem Gebiete der Dichtkunst. Die *Gedichte*, die er 1870 zum erstenmal erscheinen ließ, geben eine hohe Idee von seinem poetischen Können; er hat den Kuß des Genius wirklich empfangen, hier lagen die starken Wurzeln seiner Kraft; aber was ihm nicht gegeben war, das war die Kraft, äußeren ablenkenden Einflüssen zu widerstehen. Die Natur hatte alles gut gemacht, aber vieles verdarb die leidige «Gesellschaft». Bald drängte sich ihm denn auch die Überzeugung auf, daß es mit dem schöngeistigen Wesen allein nicht so weiter gehen könne. Der Zufall spielte ihm aus dem Nachlasse einer Verwandten einen Brief in die Hände, mit der Nachschrift: «Schade um Fritz». Das rüttelte ihn auf, und nun sollte nach ernstlicher Vorbereitung zur Wahl eines Berufes geschritten werden. Zum Universitäts-Studium berechtigte das Reifezeugnis der Realschule nicht, man entschloß sich daher zur Berliner Kgl. Gewerbeschule, die damals in hoher Blüte stand. Hier wurde mit Eifer gearbeitet; der fähige Schüler kam schnell vorwärts und konnte bald zu einer Berufsthätigkeit übergehen. Er wählte den Buchhandel, erhielt seine Ausbildung in der angesehenen Besserschen Buchhandlung in Berlin und ging später in ein Leipziger Geschäft über, wo ihm bald die Leitung einer Filiale in Teplitz anvertraut wurde. In diese Zeit fällt ein an sich zwar nicht sonderlich bedeutendes Erlebnis, welches aber Zeugnis dafür ablegt, daß er den geschäftlichen Erfolg nicht als alleinige Triebfeder in seinem Berufe auffaßte. Als er eines Tages von einer Geschäftsreise in den Badeort zurückkehrte, berichtete ihm sein Stellvertreter, daß der neue Besitzer eines nahe liegenden Gutes, ein ungarischer Graf, die Buchhandlung besucht habe, um eine nicht unbeträchtliche Sammlung der besten deutschen Werke zu erwerben, die man selbst auswählen und ihm übersenden möge. Mit schlauem Lächeln setzte der Angestellte hinzu, er habe die Gelegenheit wahrgenommen, die schlimmsten Ladenhüter an den Mann zu bringen. Statt ihn zu loben, wie jener erwartete, geriet Leo in helle Entrüstung und rief: «Sie haben eine große Dummheit begangen und das Geschäft schwer geschädigt, ich werde

versuchen, den Schaden zu reparieren». Darauf wählte er das Beste aus, was von deutschen Büchern vorhanden war, fuhr zum Grafen und sagte diesem, daß er von seinem, litterarisch nicht gut unterrichteten Vertreter schlecht bedient worden sei; und er habe eine kleine Bibliothek zusammengestellt, von der er annehmen dürfe, daß sie dem Käufer deutsches Geistesleben und deutsche Poesie am raschesten erschließen werde. Der Graf war sehr erfreut, lud Leo zu Tisch ein und wurde von da ab nicht nur der beste Kunde der Buchhandlung, sondern auch der Freund Leos, an dessen Unterhaltung er das lebhafteste Interesse nahm. [1]) Die letzte Etappe seines buchhändlerischen Wirkens bildet ein längerer Aufenthalt in Kopenhagen, in der Höstschen Buchhandlung daselbst.

Schon in Leipzig war er litterarischen Kreisen nahe getreten und gelegentlich auch journalistisch thätig gewesen, in Kopenhagen ward der Buchhändler vollends abgestreift und es kam der Dichter und Schriftsteller an die Reihe. Die angenehmsten persönlichen Beziehungen, u. a. zu Hans Christian Andersen und Henrik Hertz, mochten den Ausschlag gegeben haben. Nach Deutschland heimgekehrt, holte Leo mit 26 Jahren die Matura nach, studierte gegen den Willen seines Onkels und Erziehers, daher auch ohne Geldmittel, in Leipzig, wo er sich durch Schriftstellerei, Stundengeben und Schuldenmachen über Wasser hielt, und schließlich zum Doktor der Philosophie promoviert wurde. Inzwischen hatte er es auch zu einer gründlichen Kenntnis des Dänischen gebracht und im Jahre 1846 trat er mit seinem ersten dichterischen Übersetzungswerke an die Öffentlichkeit: *König Renés Tochter, lyrisches Drama von Henrik Hertz, im Versmasse des dänischen Originals übersetzt von F. A. Leo.* Leipzig, C. B. Lorck. Es war ein guter Anfang, denn dem Erfolge nach war dieser erste Wurf der glücklichste seines Lebens. Obgleich noch zwei andere Übersetzungen herauskamen, erlebte das Stück bis 1884 vierzehn Auflagen, ging mit Beifall über verschiedene deutsche Bühnen und trug dem Übersetzer allseitige Anerkennung ein. Das Stück wurde auch in London in einer englischen Bearbeitung von Sir Theodore Martin aufgeführt, mit Helen Faucit, Lady Martin, als Jolanthe. Bald darauf vereinte Leo sich mit Emanuel Bendix zu einer deutschen Übersetzung von Henrik Hertz' Gesammelten Schriften, wovon jedoch nur drei Teile erschienen. Der zweite enthält die romantische Tragödie: *Svend Dyrings Haus. Im Versmaße des dänischen Originals über-*

---

[1]) Vgl. Volkszeitung, 1. Juli 1898.

setzt von F. A. Leo. Leipzig, C. B. Lorck, 1848. Die Übersetzung steht auf gleicher Höhe mit der von König Renés Tochter, aber das Stück hatte keinen Erfolg und es blieb bei der einen Auflage; auch ist es meines Wissens in Deutschland nicht aufgeführt worden.

Um diese Zeit wurde ein Band geknüpft, das erst sieben Jahre später zwei Liebende verbinden sollte. Leo verlobte sich mit einer Enkelin des reichen Hamburger Bankiers Salomon Heine, des viel geschmähten Oheims Heinrich Heines. Sie war die Tochter der Cousine des Dichters, seiner Jugendliebe Amalie Heine, der er 1827 das Buch der Lieder widmete. Nicht diesem durfte sie die Hand reichen, mußte vielmehr die Gattin eines gewissen John Friedländer, ehemals Offizier in den Befreiungskriegen, dann Gutsbesitzer in Ostpreußen und endlich Rentier in Berlin, werden. Sie hat den großen Vetter nie vergessen, und auf dem Sterbebette verpflichtete sie ihre Freundin Fräulein Scheffler, Hüterin und Erzieherin ihrer Tochter Elisabeth, ihres einzigen, damals dreijährigen Kindes, dafür Sorge zu tragen, daß diese dereinst den Gatten frei wählen, nicht aber einem ungeliebten Manne die Hand reichen möge.[1]) So wurde die reiche Erbin Elisabeth Friedländer die Gattin Leos, des besitzlosen Dichters und Schriftstellers, nachdem die Liebenden sieben lange Jahre den widerstrebenden Wünschen der Angehörigen Elisabeths tapfer widerstanden hatten. Als Heinrich Heine die sechsjährige Tochter seiner Amalie in Ottensen sah, schrieb er ihr das Gedicht ins Stammbuch:

An die Tochter der Geliebten.

Ich seh Dich an und glaub es kaum —
Es war ein schöner Rosenbaum —
— — — — — — — — — — — —
Du kleine Cousinenknospe! es zieht
Bei Deinem Anblick durch mein Gemüt
Gar seltsame Trauer, u. s. w.[2])

So ward ihr, der Mädchenknospe, bereits gewährt, was die schon abgeschiedene Euphrosyne vom Dichter erbittet:

Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn

und auch in vielen schönen Gedichten ihres Gatten selbst lebt sie fort.

---

[1]) Ihre nach dem Leben modellierte Büste ging aus Leos Nachlasse an Herrn Gust. Karpeles über.

[2]) Heinrich Heines letzte Gedichte und Gedanken. Hamburg 1869, S. 29.

In die erwähnte siebenjährige Wartezeit Leos fällt ein zweiter Aufenthalt in Dänemark und Schweden zur Vollendung seiner skandinavischen Studien. Sein handschriftlicher Nachlaß birgt viele linguistische, belletristische und historische Arbeiten aus dieser Epoche. Im Druck erschien 1847 nur ein Märchen *Die Wellen*, das er im Frankfurter Konversationsblatt veröffentlichte. Zu keiner Zeit aber ruhte seine dichterische Thätigkeit, die bis 1843 und wohl noch früher zurückreicht. Im Jahre 1854 führte er endlich die Braut heim, und von nun an bis zum Tode ist ihm jede äußere Sorge erspart geblieben. Seine Freunde durften jetzt eine volle Entfaltung seiner reichen Anlagen erwarten, eine Erwartung, die, wie oben schon angedeutet, sich aber doch nur teilweise erfüllen sollte. Des gemeinen Kampfes ums Dasein war er ledig, damit aber auch jenes unschätzbaren Zwanges, die innere Kraft zu prüfen und prüfend zu stählen. Die so heiß errungene Gattin gehörte zu jenen Frauen, die alles Dichten und Trachten des geliebten Mannes ausschließlich für sich allein beanspruchen und in jeder andern Bethätigung seines Geistes und Intellekts einen feindlichen Mitbewerber erblicken: «Die Liebe ist ein egoistisches allverschlingendes Ding», dieses Geständnis einer berühmten Frau konnte Leo auch an seiner Elisabeth erproben. Alle seine Geistesgaben sollten nur in ihrem, allenfalls noch im Dienste der sie umgebenden «Gesellschaft» stehen. Sie sprach es selbst aus, daß sie Shakespeare hasse, weil sie um seinetwillen des Gatten nicht ausschließlich froh werden könne. An diesem Punkte aber erreichte seine Opferwilligkeit für die geliebte Frau ihre Grenze. Shakespeare hatte ihn zu mächtig angezogen, und zu ihm kehrte er immer wieder zurück, so viele Zeit und Mühe er auch den Zerstreuungen des gastlichen Hauses, den Vorbereitungen zu glänzenden Festen und diesen selbst widmen mußte. Wie ehedem das Haus des Onkels Bloch, gestaltete sich nun das eigene Heim zu einem Sammelpunkte der Berliner Gesellschaft: Prinzen in Menge und andere Mitglieder der vornehmen Kreise, einheimische und fremde Künstler, Berühmtheiten aller Art, nicht minder aber auch die alten Freunde, fanden hier anregende Unterhaltung. Neue Theaterstücke wurden gedichtet und aufgeführt, lebende Bilder wurden gestellt, und für noch viele andere Überraschungen hatte der erfindungsreiche Hausherr zu sorgen. Daß dieser trotz alledem sich eine hervorragende Stellung und einen klangvollen Namen in der großen Shakespeare-Gemeinde erringen konnte, spricht für die ungewöhnliche Versatilität seines Geistes. Im Charakter bildenden Strom der Welt durfte er

schwimmen; aber die Stille, die der Dichter für die Bildung des Talentes verlangt, war ihm unter diesen Umständen versagt. Nach fast vierzigjähriger Ehe wurde ihm die Lebensgefährtin durch den Tod entrissen, nachdem kurz vorher die schöne, kluge, viel umworbene Tochter, sein einziges Kind, ihr im Tode vorangegangen war. Wie sehr hätte nun der dem Greisenalter sich nähernde Mann unter solcher Vereinsamung leiden müssen! Sein guter Genius bewahrte ihn davor, in Gestalt einer daseinsfrohen, klugen Dame, die schon der leidenden Gattin ihren heißbegehrten Beistand geliehen hatte und die sich nun bereit finden ließ, dem Alleinstehenden sorgend und schützend zur Seite zu bleiben.

Eine epochemachende Erscheinung des Jahres 1853 war es, die Leo zu Shakespeare führte und so für ihn selbst epochemachend wurde; denn von nun an bis zum Lebensende wurde Shakespeare für ihn der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht. In England hatte J. P. Collier seine *Notes and emendations to the text of Shakespeare's plays from early manuscript corrections in a copy of the folio, 1632,* veröffentlicht, und die Aufregung über den angeblichen Fund wurde sofort auch in Deutschland gespürt. Endlich einmal eine im Dienste der Textkritik erhobene Stimme aus einer Zeit, wo die Erinnerung an den Dichter noch lebendig war, eine Stimme, die vielleicht gar von einem Zeit- und Berufsgenossen Shakespeares ausging! Durch einen jüngeren Freund, der schon in seiner Frühzeit ernste Shakespeare-Studien trieb, war Leo, der damals eifrig bemüht war, weitere Kreise der Öffentlichkeit für sich zu gewinnen, auf die Idee gebracht worden, die Änderungen des alten Korrektors für den deutschen Shakespeare-Text zu bearbeiten. So entstanden Leos *Beiträge und Verbesserungen zu Shakespeares Dramen,* Berlin 1853, womit er sich vielversprechend in die Shakespeare-Litteratur einführte; denn er hatte die Aufgabe sowohl poetisch wie kritisch besser gelöst als Julius Frese, der gleichzeitig mit einer Bearbeitung des Fundes hervortrat. Leo war der Aufgabe zwar mit Begeisterung, doch nicht ohne kritische Bedenken gegenübergetreten, Bedenken, die nur zu berechtigt waren, da, wie bekannt, die *Notes and emendations* des sogenannten Perkins-Shakespeare später als unterschoben verworfen wurden, nicht aber, ohne daß eine kleine Anzahl von Textänderungen hüben und drüben anerkannt und als die authentischen Lesarten für den englischen Shakespeare-Text adoptiert wurden. Seine Stellung zur Frage verteidigte Leo mit Schärfe in einer kleinen Schrift: *Die Deliussche Kritik der von J. Payne Collier aufge-*

fundenen alten handschriftlichen Emendationen zum Shakespeare gewürdigt, Berlin 1853, doch hinderte weder diese Kontroverse, noch Leos zweites Auftreten gegen Delius im Jahre 1861 in seiner Schrift: *Shakespeares Coriolanus. Die Deliussche Ausgabe dieser Tragödie kritisch beleuchtet,* seine spätere Annäherung an den großen Shakespeare-Forscher, mit dem er von der Begründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft an bis zu dessen Tode eng verbunden blieb.

Wenn nun auch von jetzt an die Shakespeare-Forschung im Vordergrunde seiner Thätigkeit stand, nahmen ihn doch auch abseits liegende Interessen häufig in Anspruch. So führten seine skandinavischen Studien ihn im Jahre 1856 auf die Idee, den in Upsala aufbewahrten Codex Argenteus des Ulfilas, um ihn für die Wissenschaft zugänglicher zu machen, durch Photolithographie zu vervielfältigen. Er trat mit Alexander von Humboldt in Korrespondenz, der seinerseits den Beifall König Friedrich Wilhelms IV. dafür gewann. Auf eigene Kosten ging Leo, von einem geschickten Berliner Photographen begleitet, nach Upsala, wo die ersten Versuche sogleich ein überraschendes Resultat ergaben, indem die Photographie unleserlich gewordene Noten und Korrekturen des Codex deutlich zum Vorschein brachte. Es ist dies wahrscheinlich der früheste Versuch, die Photographie in den Dienst der Sprachwissenschaft zu stellen. Vergl. Leos interessante Studie: *Eine Lesart im Codex Argenteus*, in Kuhns Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung, Bd. VI (1856). Unter der Beihülfe des berühmten Uppström, dem man eine Revision des zuerst von Gabelentz und Löbe veröffentlichten Ulfilas-Textes verdankt, wurden diejenigen 63 Blätter des Codex ausgewählt und photographiert, die dunkle Stellen enthielten, über deren Bedeutung die drei Gelehrten von einander abwichen. Diese Aufnahmen wurden in Berlin der Akademie der Wissenschaften, der Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, dem Könige, dem Kultusminister von Raumer, Alexander von Humboldt, Jacob Grimm und G. H. Pertz, zur Prüfung vorgelegt, worauf allerseits der Wunsch einer Vervielfältigung geäußert wurde. Es erschien ein von Leo, Jacob Grimm, Pertz und dem Verlagsbuchhändler Wilhelm Hertz ausgehender Prospekt, jedoch die erforderlichen dreißig Subskriptionen auf je ein Exemplar zum Preise von 85 Thalern liefen nicht vollständig ein, die Publikation unterblieb und die 63 Glasplatten wurden von Leo der Kgl. Bibliothek überwiesen, wo sie noch heute ihrer Auferstehung entgegen harren.

Bis zur Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wurden von Leo noch folgende Arbeiten veröffentlicht: *Deutsche Einflüsse in Dänemark. Vortrag gehalten im Concertsaale des Kgl. Schauspielhauses am 5. Februar 1862.* Berlin 1862. — Verschiedene Artikel in der Vossischen Zeitung durch Richard Wagner's Schrift «Das Judentum in der Musik» veranlaßt, darunter ein vierzeiliges Spottgedicht, 1862. — *William Shakespeare's Coriolanus. Edited by F. A. Leo . . . With a quarto-facsimile of the tragedy of Coriolanus from the folio of 1623, photolithographed by A. Burchard, and with extracts from North's Plutarch.* London 1864.

In dem Vortrage über Dänemark weist er den Deutschenhaß der Dänen zurück und sieht eine Lösung der schleswig-holsteinischen Frage in dem Zusammenschlusse der drei skandinavischen Reiche einer-, und der deutschen Staaten anderseits. In den Wagner-Artikeln tritt er für das Judentum ein, dem er, obgleich seit früher Kindheit ihm entfremdet, zeitlebens seine Sympathie bewahrte.

Von 1864 an tritt nun der britische Dichter und die dem Studium desselben geweihte Gesellschaft vollends in den Vordergrund von Leos Geistesleben. Seine Beiträge für das Jahrbuch der Gesellschaft nahmen mit dem Artikel: *Die neue englische Text-Kritik des Shakespeare*[1]) ihren Anfang. Seinen ersten Festvortrag in Weimar hielt er am 23. April 1869: *Shakespeares Frauen-Ideale.* Halle 1869. In das folgende Jahr fällt seine Bühnenbearbeitung von Antonius und Cleopatra: *Shakespeares Antonius und Cleopatra. Auf Grundlage der Tieck'schen Übersetzung neu bearbeitet, und für die Bühne neu eingerichtet.* Halle 1870, eine der schwierigsten unter den Aufgaben, die noch nicht auf der modernen Bühne eingebürgerten Stücke Shakespeares für diese zu erobern. Die Bearbeitung fand große Anerkennung und wurde den Aufführungen in Berlin und Weimar zu Grunde gelegt[2]). Noch vor kurzem wurde die Neu-Einstudierung im Berliner Kgl. Schauspielhause in Aussicht genommen, es traten aber unvorhergesehene Hindernisse ein; doch ist zu hoffen, daß der Plan nicht für immer aufgegeben ist.

Für die von der Gesellschaft beschlossene Neubearbeitung der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung übernahm Leo den Macbeth[3]), den er neu übersetzte. Man kann dies sein *Magnum*

[1]) Jahrbuch I, 189.

[2]) Vgl. Antonius und Cleopatra in deutscher Bühnenbearbeitung. Von W. Bolin. Jahrbuch XVII, 128 ff.

[3]) Bd. XII (1871), S. 163 ff.

Opus nennen. Tiecks, oder vielmehr seiner Tochter Dorothea Übersetzungsfehler sind hier aufs glücklichste vermieden, Verständnis und Feinfühligkeit für Sprache und Kunst des Dichters lassen wenig zu wünschen übrig; ob es Leo aber vollständig gelungen ist, Kolorit und Seelenstimmung der Dichtung mit Sicherheit zu treffen, bleibt zweifelhaft. Diese Aufgabe ist aber auch kaum von einem andern Shakespeare-Übersetzer nach Schlegel voll gelöst worden, sie stellt eben die höchsten Anforderungen an die Übersetzungskunst. In der Einleitung begründete Leo seine bekannte Theorie von der sanftmütigen Lady Macbeth, in der er nur das liebende, einzig aus Liebe zum Gatten zur Verbrecherin werdende Weib erblicken wollte. Richtig ist, daß die Mordgedanken nicht in ihrer, sondern in des Gatten Seele zuerst aufkeimen; aber Leo übersieht, welch günstiger Nährboden, welche Perversität dazu gehörte, um sie aufzunehmen und auszugestalten.

Von 1873 bis 1875 hielt Leo Vorlesungen über Shakespeare an der von Ludwig Herrig begründeten Akademie für neuere Sprachen, die von so manchen jungen Hörern besucht wurden, welche heute in den ersten Reihen der Shakespeare-Forschung stehen.

Das 1864 mit dem Coriolan begonnene Unternehmen, die Quellen zu den Römerdramen Shakespeares in ihrer ursprünglichen Gestalt der Forschung zugänglich zu machen, wurde 1878 durch eine bedeutsame Publikation wieder aufgenommen: *Four chapters of North's Plutarch as sources to Shakespeare's tragedies, Coriolanus, Julius Cæsar, Antony and Cleopatra, and partly to Hamlet and Timon of Athens.* London 1878. Das schöne, bedeutende Geldopfer erheischende Werk fand allseitigen Beifall.

Als 1879 Karl Elze die Herausgabe des Jahrbuchs aufgab, trat Leo an seine Stelle. Die Jahrgänge XV bis XXXIV (1880—1898) erschienen unter seiner Redaktion. Es fehlte damals nicht an Befürchtungen — sie kamen aus dem Lager der Verehrer Elzes — daß das Jahrbuch sich nicht auf seiner Höhe werde erhalten können; doch waren sie grundlos, wie die Folge lehrte. Wer die von Leo herausgegebenen Bände ohne Voreingenommenheit prüft, wird zugestehen müssen, daß sie den vorangegangenen völlig ebenbürtig, in manchen Punkten überlegen sind. Dies kann des Näheren hier nicht ausgeführt werden. An warmer Anerkennung für Leos Verdienst als Herausgeber seitens berufener Beurteiler, in Deutschland sowohl wie in England und Amerika, hat es bis in die neueste Zeit hinein nie gefehlt, und wer seine rastlose Sorge um die immer fort-

schreitende Ausgestaltung des Jahrbuches zum Mittelpunkte der Shakespeare-Forschung in Deutschland, und um die Gewinnung der besten Kräfte dafür kannte, wird ihm den Dank für das, was er an dieser Stelle erstrebt und geleistet hat, nicht versagen. Seine eigenen Beiträge, von kürzeren Beurteilungen und Anzeigen in den litterarischen Übersichten und den Miscellen abgesehen, sind nicht sehr zahlreich. Band XV (1880) enthält seinen Festvortrag: *Shakespeare, das Volk und die Narren*, sowie eine Reihe guter Bemerkungen über neue Text-Ausgaben, zum Teil gegen Wilhelm Wagners «Verbesserungs-Vorschläge zu Shakespeare» im vorhergehenden Bande gerichtet. In dasselbe Jahr fällt auch eine Reise nach England, wohin er zur Grundsteinlegung des Shakespeare-Memorial in Stratford eingeladen worden war. Er besuchte damals Oxford, wo er ein angebliches Autograph Shakespeares im Besitze der Bodleian Library faksimilieren ließ. Darauf bezieht sich sein Artikel: *Shakespeares Ovid*, etc. in Band XVI (1881). Um dieselbe Zeit beginnt auch seine Thätigkeit im Gebiete der Textkritik. Wie sorgfältig er den Shakespeare-Text unter die Lupe nahm, erkennt man aus seiner 1883 veröffentlichten Arbeit: *Eine Concordanz der Shakespeare-Noten*, und aus dem *Verzeichnis noch zu erklärender oder zu emendierender Text-Lesarten*, in Band XX (1885). Seine eigenen, an verschiedenen Stellen veröffentlichten Emendationen sammelte er in seinen *Shakespeare-Notes*, London 1885. Sie erstrecken sich auf 20 Stücke des Dichters. Von der Kritik wurden die einen angenommen, die andern abgelehnt. Zu den letzteren gehören gewisse allzu kühne Schlüsse, die als Zeugen seines Scharfsinns und seines frischen Zugreifens zwar erfreuten, aber nicht überzeugten. In englischen Besprechungen wurde geltend gemacht, daß da, wo Ton und Klangfarbe der Verse in Frage kommen, der Nichtengländer oft in die Irre gehe. Fernere Arbeiten im Dienste der Textkritik sind die *Hilfsmittel bei Untersuchungen über Shakespeares Sonette*, und die *Parallel-Zählung der Globe Edition und ersten Folio*, in Band XXIII (1888). Zum dritten Male hielt er den Festvortrag zur Jahresversammlung in Weimar am 23. April 1888: *Shakespeare und Goethe*, Band XXIV (1889). In demselben Bande machte er interessante Mitteilungen in seinem *Rückblick auf das 25jährige Bestehen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*. Das nächste Jahr, Band XXV (1890) brachte seinen Artikel über das Autograph von *Rosenkrantz und Guldenstern* im Stammbuche eines deutschen Fürsten, der 1577 am dänischen Hofe weilte. Ein wahres *work of love*, das die Durchmusterung des gesamten Shakespeare-Textes erheischte, enthält Band XXVII

(1892): *Geflügelte Worte und volkstümlich gewordene Aussprüche aus Shakespeares dramatischen Werken zusammengestellt.* Die zum englischen und deutschen Sprachgut gehörenden Stellen bei Shakespeare sind in gleicher Vollständigkeit und gleich feinfühliger Auswahl nirgends sonstwo anzutreffen. In demselben Bande, S. 218, legt Leo sehr geschickt eine Lanze für die Berechtigung der Text-Emendationen im allgemeinen ein. Seine letzte Arbeit für das Jahrbuch ist die Besprechung von Kuno Fischers Hamlet in Band XXXIII (1897).

Aber noch auf eine andere Art und über das Grab hinaus hat er seine Anhänglichkeit und sein Interesse für die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft bekundet, indem er im Jahre 1894, um das Gedächtnis seiner hingeschiedenen Frau und Tochter zu ehren, die «Elisabeth-Gertrud-Stiftung» errichtete, die in einer einmaligen Hingabe von 1000 Mark, und für die ferneren Jahre, bis 10 Jahre nach seinem Tode, von jährlich 500 Mark besteht. Durch testamentarische Verfügung hinterließ er ferner der Gesellschaft den größeren Teil seiner reichen und wertvollen Shakespeare-Bibliothek. Diese beiden Vermächtnisse sind die ersten, die der Gesellschaft zu Teil wurden, mögen sie nicht die letzten bleiben.

Neben seinen Hauptbeschäftigungen liefen schriftstellerische und dichterische Arbeiten abseits von Shakespeare in bunter Reihe her. Die 1870 veranstaltete Sammlung seiner Gedichte (Halle, Barthel) wurde schon erwähnt. Sie erlebte 1872 eine zweite (Berlin, Guttentag), und 1886 eine dritte, vermehrte Auflage (Leipzig, Liebeskind); eine vierte, wiederum vermehrte, plante er in der letzten Zeit, doch verhinderte sein plötzlicher Tod die Ausführung. Freude und Betrübnis, Seelenstimmungen aller Art kommen in diesen Dichtungen oft zu ergreifendem, stets zu formvollendetem Ausdruck. Was immer ihn bewegte, drängte zur Befreiung durch die Poesie. Dabei bewahrte ihn die besonnene reflektierende Seite seines Geistes vor jedem Überschwange. Im Jahre 1875 erschien: *Ein Hochverräter, Original-Lustspiel in zwei Aufzügen von Aug. Olfer*, dann: *Ein Genie. Schwank in einem Akte. Frei nach dem italienischen Originale*, 1876, und 1881: *Das Weib in der Gesellschaft. Vortrag, gehalten am 12. März*, alle drei Berliner Privat-Drucke. Von 1867 bis 1882 veröffentlichte er zahlreiche Artikel, sowohl politische wie litterarische, mitunter auch satirische Verse, in Berliner Zeitungen, u. a. in der Montags-Zeitung von Adolf Glasbrenner, mit dem er eng befreundet war. Sein Dichtungsdrang machte sich zu allen Zeiten und in allen Lebensumständen geltend, und seine Virtuosität in der Abfassung

von Gelegenheitsgedichten war in seinem Kreise sprichwörtlich geworden. Dahin gehören zahlreiche Carmina zu den Feiern seiner Loge, ferner eine ergötzliche *Reimchronik der Fraktion der Linken* für die Jahre 1890, 1893 und 1896, die er bei festlichen Zusammenkünften seiner Partei in der Stadtverordneten-Versammlung ausgehen ließ. Für seine Freunde geradezu verblüffend wirkte das von ihm 1893 ververöffentlichte Kinderbuch: *Von vielen kleinen Siebensachen, die Euren Eltern Sorge machen. Text von Friedrich August Leo. Zeichnungen von Woldemar Friedrich.* Berlin. Eine zweite Auflage erschien in Nürnberg 1895. Niemand konnte erwarten, ihm jemals auf diesem Felde zu begegnen, noch weniger die Meisterschaft voraussehen, die das reizvolle, die Kindesseele tief poetisch ansprechende Werk bekundet. Gegen das Ende seiner Lebensbahn plante er noch einen sozialen Roman, der in der Gegenwart spielen sollte. Mitten in den dem neuen Jahrbuchbande gewidmeten Beschäftigungen und Correspondenzen beendete am 30. Juni 1898 ein plötzlicher, sanfter Tod sein Leben, in Glion am Genfersee, wohin er, wie schon früher mehrmals, in die Sommerfrische gegangen war.

Albert Cohn.

Bücherschau.

Elisabeth Woodbridge, Ph. D., The Drama, its Law and its Technique. Boston, Newyork, and London, Lamson, Wolffe and Company. XVI + 181 pp. (1 Dollar.)

This book was inspired by Freytag's Die Technik des Dramas. Miss Woodbridge acknowledges heartily her great indebtedness to her predecessor. She has given us, however, both an independent and a valuable statement of the theory of dramatic composition. Freytag considers only the serious drama, but I am inclined to think that the three chapters in which Miss Woodbridge discusses comedy are the most helpful as well as the most original portions of the book. These chapters are entitled: The Nature and Sources of Comic Effect; Plot in Comedy; Character-Treatment in Comedy.

The book is very condensed. For practical reasons, most illustrations are drawn from the dramatic literature of England. The dramatists most frequently referred to are Shakespeare, Ben Jonson, Sophocles, Browning, Molière, Ibsen, and Terence. There are five references to Sudermann, and three each to Hauptmann and Wildenbruch. No attempt is made to set forth the historical development of the drama.

In the greater part of the work the author naturally takes the same point of view as Freytag, and speaks as if she were discussing only serious drama. Part I, 'Law', begins with three chapters entitled: Poetic Truth; Dramatic Unity; Seriousness. While apparently treating all drama, these chapters apply only to tragedy and tragi-comedy. Comedy really receives no consideration outside of the three chapters specially devoted thereto. Note the statement on p. 76, 'there is always . . . a catastrophe'.

Miss Woodbridge is not consistent in her use of the terms 'rise' and 'fall'. Sometimes she means by these the 'complication' and 'resolution' of the entire play, the tying and untying of the dramatic knot. This seems to me to be the only proper use of the terms. This is what Freytag means by Steigerung, steigende Handlung, and Fall, Umkehr, fallende Handlung. I admit that these conceptions 'complication' and 'resolution' are difficult to define. I admit also that Freytag himself is not always consistent, and it may well be in part the uncertainty in his use of terms that has confused Miss Woodbridge. At any rate,

she sometimes means by 'rise' and 'fall' simply an emotional rise and fall, an increase followed by a lessening of the emotional tension. On p. 112 she says: 'In some ways, the words 'rise' and 'fall' are not helpful, however, and it almost seems unfortunate that Freytag imposed them on dramatic criticism. . . . As just used, they referred to the tension of the actors in the scenes' (1. 2. 3. of Act II, Macbeth). After her comment on Scene 4, Act III, King Lear, we read: 'Here the words 'rise' and 'fall' refer wholly to the spiritual intensity of the scene' (p. 114).

This double use of terms has brought confusion into some parts of the book. Thus Miss Woodbridge says of Othello — it seems to me improperly: 'The play can scarcely even be said to have its climax in the third act. It is rather a steady ascent through a series of scenes, each more intense and decisive than the preceding' (p. 73).

It is natural, therefore, that our author should accept the emotional 'rise' and 'fall' in the story of the aged king in the play of Lear as constituting a complete dramatic action. In doing this she follows Freytag and others. It seems to me that the true analysis is that of Professor J. R. Price in Vol. IX of The Publications of the Modern Language Association of America. 'The story of King Lear by itself, after the division of his kingdom and his quarrel with Cordelia . . . is only a psychological study. It gives the results of an action, but not the action itself. . . . . In itself, therefore, the pitiful story of the mad king . . . . was, as Shakspere rightly saw, devoid of the true dramatic quality, and incapable of shaping itself into a real drama. This was the reason that led him, as I think, to supplement the story of Lear and Cordelia by the story of Gloucester and Edmund . . . . For the story of Edmund had in itself just what the story of Lear lacked, the definite dramatic emotion and the definite dramatic action . . . . Thus the special mark of the tragedy of Lear is the abnormal and monstrous development of the fourth stage of action, the catabasis . . . . . In order to sustain the movement of this otherwise unwieldy and drooping catabasis, Shakspere has blended the emotion of the Lear-tragedy with the regular and stirring action of the story of Edmund' (pp. 174—5, 180—1).

When discussing plot in comedy, Miss Woodbridge inclines to give still a third meaning to the words 'rise' and 'fall'. Referring to the pyramidal figure which Freytag uses to symbolize the progress of the action, she suggests that the ascending line and the descending line which follows it, represent the rise and fall in the worldly fortune of the hero. Although this conception may coincide in many plays with that of complication and resolution it is a very different conception. She says: 'If the serious drama is represented by the projected pyramid, the comedy, such as Massinger's ['A New-Way to Pay old Debts'], may be represented by two lines, an ascending one for the intriguer, a descending one for the victim' (p. 149).

Our author tends to make 'final suspense' synonymous with all retarding features (pp. 87—8). This general topic is important, and deserves fuller treatment. In Thomas Kyd's Spanish Tragedy, for example, a retarding feature is introduced at the very beginning of the long 'falling action', when Hieronimo suspects the genuineness of the letter written to him in her own blood by Bellimperia.

In Macbeth, it seems to me that the tragic force, the beginning of the falling action, is the escape of Fleance (III. 3.). At this point, for the first time, Macbeth strives to oppose a prediction of the Weird Sisters, and is defeated. I accept on this point the analysis of Professor Moulton (Shakespeare as a Dramatic Artist, 3d ed., pp. 127, 405. London and New York). Zerbst would seem to agree with this view (Die dramatische Technik des Macbeth. S. 12, Anm. Jena, 1888). I think that we should fix our attention primarily upon the course of the action. Miss Woodbridge defines the tragic force well as 'the initiation of the counter activity that is to govern the second half of the play and bring about the catastrophe' (p. 86). Following Freytag, however, she finds the turn of the action in Macbeth in Scene 4 of Act III, in the appearance to Macbeth of the ghost of Banquo (p. 99). Perhaps if we were to make a distinction between the external and the internal tragic force, both points of view would be accommodated.

The fact that I call in question the treatment of a number of points should not give a false impression. Miss Woodbridge has done her own thinking, and has done it well. The discussion of the different meanings of the word 'scene' (pp. 109, 110) is a good example of clear and helpful writing. I heartily commend this little book to all persons interested in the theory of the drama.

The University of Chicago. Albert H. Tolman.

Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel. Weimar, Emil Felber, 1898.

Von den zwanzig Arbeiten, die dem Wiener Germanisten seine Schüler zu seinem 60. Geburtstage dargebracht haben, kommen für uns nur zwei in Betracht: die erste von Richard Maria Werner-Lemberg über «Die Gruppen im Drama» (p. 1—27) und die achte von Karl Luick-Graz «Zur Geschichte des englischen Dramas im XVI. Jahrhundert» (p. 131—187).

Beide Artikel befassen sich nur mit dem ernsten Drama; aber während Luick die streng historische Methode der Quellenforschung anwendet, wandelt Werner durchaus auf ästhetisch-spekulativen Bahnen. Er sucht die Gruppen in der Tragödie zu fixieren und findet, ausgehend vom Freisinger Herodes, daß zwischen Spieler und Gegenspieler sich eine «Mittelfigur» befinde, eine Art Streitobjekt, um die sich der Kampf des Dramas dreht. Weniger glücklich scheint mir der Terminus «Parallelfigur» für eine dem Spieler oder seinem Gegenpart förderliche Gestalt. Für die Pastores paßt dies, aber nicht für den Armiger, der eine untergeordnete Figur darstellt. Überhaupt läßt sich meiner Meinung nach eine scharfe Grenze sogar zwischen dem fördenden und dem retardierenden Element, das Werner in Ismene oder Chrysothemis erkennt, nicht überall ziehen. Diese letztere Gruppe wird in der regelmäßigen römischen Tragödie durch den Senex und die Nutrix vertreten und ist in dieser Form für die Renaissancetragödie von Wichtigkeit. Nachdem Werner die Gruppen bei Sophokles untersucht hat, geht er zu Hebbels Agnes Bernauerin über und findet auch hier das Gesagte bestätigt. Gewiß hat auch die rein ästhetische Betrachtung ihre Berechtigung, besonders indem sie Begriffe aufstellt, die die Vergleichung mehrerer Dramen erleichtern und präzisieren; aber doch

glaube ich, daß die Litteraturgeschichte viel mehr gefördert würde, wenn diese «Dramatologie» in eine historische Methode eingereiht und das Drama als Gewordenes, nicht nur als Gegebenes, untersucht würde.

Einen sehr wertvollen Beitrag zur englischen Litteraturgeschichte repräsentiert die vortreffliche Arbeit von Luick. Luick sucht, ausgehend von der Schrift Rudolf Fischers, «Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie», nachzuweisen, von wie großem Einfluß die Quelle eines Schauspiels für dessen Gestaltung sei, und zwar richtet er sein Augenmerk besonders auf die Einheit des Helden und die Einheit der Handlung. Es ergiebt sich, daß, unabhängig von Einflüssen des antik-klassischen oder des nationalen Dramas, die Handlung einheitlich ist, wenn dies in der Quelle der Fall war, d. h. wenn ein Novellenstoff die Grundlage bildet; dagegen wird keine geschlossene, sondern eine aus losen Episoden bestehende Handlung erzielt, wenn die Quelle eine Biographie oder eine Chronik war. Auf diese Weise ist im Gorboduc, trotzdem die klassische Tragödie Geschlossenheit verlangt und eigentlich nur die Katastrophe darstellen soll, von der Einheit des Helden oder der Handlung nicht viel zu merken: denn der Stoff ist einer Chronik entnommen. Umgekehrt ist das sonst ganz nach nationalem Muster entwickelte Drama von Appius und Virginia vollständig einheitlich gestaltet, nur weil der Dichter eine Erzählung benutzte, die ihm eben nicht mehr bot. Die Quelle bewirkt also, daß sich die klassische Tragödie dem biographischen Bau des nationalen Dramas nähert, denn der Dramatiker versteht noch nicht nach klassischer Art eine Auswahl unter den Begebenheiten zu treffen; eine andere Quelle führt den nationalen Dichter gegen seinen Willen zur klassischen Einheitlichkeit. Ich sage gegen seinen Willen, denn Dichter und Publikum sahen im Anfang der 60er Jahre noch keinen Vorzug in dieser Einfachheit: sie waren beide gleich stofffreudig. Aber nicht etwa nur in den Anfängen der englischen Dramatik ist die Einheitlichkeit nur sozusagen Zufall, sondern auch noch bei Shakespeares direkten Vorgängern. Luick verfolgt dies durch die Stücke von Peele, Greene, Lodge und Marlowe. Noch Marlowes Tamburlaine und Faustus zeigen, daß er nicht Herr über seinen Stoff ist. Erst im Juden von Malta finden wir nicht nur Einheit des Helden — die hatte Marlowe ja auch bei den obenerwähnten Stücken bewahrt — sondern auch einen inneren Konnex der Handlung in ihren verschiedenen Phasen. Aber wir kennen seine Quelle nicht und wissen daher nicht, was auf Marlowes eigenes Konto zu setzen ist. Dann geht Luick zu Eduard II. über, in dem er «ein völlig einheitliches, streng geschlossenes Drama, eine regelmäßige Tragödie» findet, und analysiert es sehr eingehend. Marlowe hat hier an seiner Quelle (Holinsheds, vielleicht auch Fabians Chronik) zahlreiche Änderungen vorgenommen, um sie einheitlich zu gestalten und die verschiedenen auseinanderliegenden Ereignisse innerlich zu verknüpfen. Nach einer kurzen Betrachtung der beiden unbedeutenderen Dramen Marlowes sowie der anonymen Stücke aus Shakespeares Zeit wendet sich Luick zum alten King John und der True Tragedy of Richard III. Das erstere Stück ist von einer breiten Quelle zu verhältnismäßiger Geschlossenheit gelangt, während der Dichter des letzteren trotz eines sehr günstigen Stoffs diesem nicht gewachsen war. Zum Schluß wirft Luick die Frage auf: Woher hat also das Elisabethanische Drama seine Einheitlichkeit? und antwortet darauf: «Keinesfalls aus Seneca, wie man wohl meinen könnte. Denn wir sehen das Verständnis für sie erst bei Dichtern aufkeimen, die längst nicht mehr unter dem unmittelbaren Einfluß des klas-

sischen Vorbildes stehen.» Ich glaube, das ist etwas zu viel gesagt: Marlowe, der, wenn wir von dem Anonymus des alten King John absehen, hier zunächst in Frage kommt, war klassisch gebildet und stand sicher unter dem direkten Einfluß des römischen Trauerspiels. Daß deshalb aber Eduard II. dorther seine Einheitlichkeit bezogen habe, ist damit nicht gesagt. Vielmehr scheint mir hier die Einheit der Handlung mit der gereifteren, ich möchte sagen philosophischeren, Denkungsart zusammenzuhängen, die zwei durch Kausalzusammenhänge verknüpfte Ereignisse interessanter findet als zwei isolierte. Doch führt Luick selbst in einem Anhang, der sich mit dem lateinischen Drama unter Elisabeth (vgl. Jahrbuch XXXIV, 221ff.) befaßt, an, daß hier sich die Einheitlichkeit unter klassischem Einfluß entwickelt habe, und es wäre immerhin möglich, daß diese «anglo-lateinischen» Stücke — von den ernsten fallen acht vor das Jahr 1583 — nicht ohne Bedeutung für die Volksbühne gewesen sind. Aber selbst Gager, der Senecadichter κατ' ἐξοχήν, konnte, wenn er einem epischen Stoff gegenüberstand, wie im Ulysses Redux, nur schwer seine echt englische Stofffreude bezwingen. Und diese ist es eben, die das wichtigste Moment in der Entwicklung des elisabethanischen Dramas bezeichnet. Luick aber hat in scharfsinniger Weise einen Faktor hervorgehoben, der für die Gestaltung des Schauspiels von größter Bedeutung ist.

W. K.

Festschrift zum VIII. allgemeinen deutschen Neuphilologentage in Wien, Pfingsten 1898. Verfaßt von Mitgliedern der Österreichischen Universitäten und des Wiener Neuphilologischen Vereins. Herausgegeben von J. Schipper. Wien und Leipzig. Wilhelm Braumüller. 1898. VII + 251 S. (3 fl. = 5 M.)

Der Inhalt dieser Festschrift ist ein sehr reichhaltiger: nicht weniger als 17 meist vortreffliche Arbeiten werden uns geboten, und zwar je sechs zur deutschen und zur englischen und fünf zur romanischen Philologie. Das ganze wird eingeleitet durch einen hübsch empfundenen poetischen Festgruß des Herausgebers, der jedes «Neuphilologen» Herz erfreuen wird.

Was die Aufsätze selbst betrifft, so können hier natürlich nur die mit Shakespeare und dem englischen Renaissancedrama in Zusammenhang stehenden besprochen werden.

J. Minor handelt in einer eingehenden Studie über Die Lesarten zu Goethes Bearbeitung von Romeo und Julia (S. 3—15). Goethe hat vom 7. bis 31. Dezember 1811 dieses Shakespearesche Drama für seine Bühne bearbeitet. Und zwar machte er zunächst einen ersten Entwurf, den er gleich umdiktierte, so daß er die zweite Fassung des ersten Akts schon vor der ersten Fassung des zweiten Akts fertig stellte. Die Stellen in seinem Tagebuch müssen daher geschieden werden in solche, die sich auf die erste, und solche, die sich auf die zweite Fassung beziehen. Die Handschrift im Besitze des Weimarischen Hoftheaters stellt uns eine Abschrift von Goethes zweiter Fassung dar, wie sich aus den Schreibfehlern beweisen läßt. Dieses Manuskript ist von Riemer, der schon bei der zweiten Fassung Goethes Mitarbeiter war, durchgesehen und hie und da geändert. Romeos Diener, dem bereits Goethe einen klassischen Botenbericht in den Mund gelegt

hatte, wurde von Riemer zu einer sentimental-pathetischen Figur gestempelt. Minor weist dann darauf hin, daß die zahlreichen Varianten mit roter Tinte in der HS. des Hoftheaters wahrscheinlich nicht alle von Goethe herstammen, wie dies nach der Weimarischen Ausgabe (Bd. 9) angenommen werden müßte.

Die übrigen Aufsätze des germanistischen Teils, von R. M. Werner über Hebbels Frühzeit, mit bemerkenswerten Urteilen des jungen Dramatikers über die Münchner Bühne, von E. W. Kraus über die š-Aussprache des mhd. s nach czechischen Quellen, und anderes, können uns hier ebensowenig aufhalten wie die beiden ersten Arbeiten der Anglisten, ein sehr beachtenswerter Artikel von Luick über «die Verwertung der Lautgeschichte im englischen Sprachunterricht» und eine überaus fein ausgearbeitete grammatische Studie von A. Pogatscher.

Wir eilen weiter zu der Arbeit von Rudolf Fischer: Thomas Middleton. Eine litterarhistorische Skizze (S. 107—141). Eher sollte man es eine historisch-ästhetische Skizze nennen; denn es ist die von Heinzel in die Litteraturgeschichte eingeführte Methode der historisch-genetischen Ästhetik, die Fischer hier auf eine der hervorragendsten Individualitäten der jakobitischen Dramatik anwendet. Middleton hat uns zwanzig Dramen hinterlassen, von denen nur für dreizehn ein Terminus ad quem festgestellt ist, während nur zehn davon auch eine oft unsichere obere Grenze anzusetzen gestatten. Fischer findet nun, daß diese dreizehn Dramen, chronologisch geordnet, gleichzeitig auch eine litterarische Reihenfolge ergeben, die sich in dramatische Gattungsgruppen deutlich scheidet. Hierin sieht er die dichterische Entwicklung Middletons sich widerspiegeln, und dieser Umstand giebt ihm ein Mittel zur Datierung der übrigen Dramen des Dichters an die Hand: «die sieben Dramen nämlich, welche auf Grund äußerer Kriterien sich zeitlich nicht festlegen lassen, darf man eben mit fast völliger Sicherheit ihren Gattungsgruppen angliedern. Middleton ist ja ein wahrhafter Dichter, schafft also nur aus künstlerischen Impulsen, daher entsprechend der jeweiligen Phase seiner künstlerischen Disposition.» Fischer reiht also die undatierten Dramen in diese Gruppen ein. Als Entwicklungsgang des Dichters ergiebt sich ihm dann ein Vordringen zu der seiner Individualität am meisten angepaßten Sittenkomödie, später aber wieder ein Zurückweichen bis nahe zu dem Platz in der dramatischen Bahn, von dem er ausgegangen war. In der ersten Periode, der — außer drei verlorenen Stücken, von denen uns nur die Titel in Henslowes Tagebuch erhalten sind — *The Mayor of Queenborough, Blurt Master Constable*, und *The Phoenix* angehören, versucht sich Middleton auf verschiedenen Gebieten; in den drei erhaltenen auf dem der Historie und des romantischen Schauspiels. Jedesmal aber zeigt sich ein starker Hang zur komischen Sittenschilderung. Dann geht der Dichter ganz auf das Gebiet der Komödie über. In *Michaelmas Term, A Trick to Catch the Old one, The Family of Love*, und in *A Mad World, my Masters* ebenso wie in den folgenden Stücken *Your Five Gallants, The Roaring Girl, A Chaste Maid in Cheapside* (so lautet der Titel der Quartausgabe, Fischer gebraucht dafür die Modernisierung *The Ch. M. of Ch.*) und *Anything for a Quiet Life* führt er uns zum Teil treffliche, echte Londoner Lustspiele vor. Hier fühlt er sich am wohlsten und arbeitet sich von der sich überall vordrängenden Stofffreudigkeit des jungen Dichters, der noch nicht das richtige Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenhandlung erkannt hat, durch zu einer festen dramatischen Verknüpfung des Ganzen, gerät aber im zweiten Abschnitt dieser Periode durch seine

übergroße Neigung zur Sittenschilderung wieder auf Abwege. In der dritten Künstler-Epoche befindet sich Middleton auf dem Boden des sittenschildernden Schauspiels. *No Wit, no Help like a Woman's* und die Compagniearbeit (mit Rowley) *A Fair Quarrel* sind die Stücke, die Fischer hieherstellt. Auch hier sucht er das Leben um ihn herum so real wie möglich zu erfassen und mit heiterer Satire gewürzt auf die Bühne zu bringen. Nun kehrt Middleton wieder zurück zum romantischen Schauspiel und schafft in seiner letzten Periode *The Old Law, The Witch, Women Beware Women,* allmählich zur Tragödie übergehend, ferner zwei romantische Komödien: *More Dissemblers besides Women* und *The Widow.* Zum Schluß verfaßt er endlich noch mit Rowley zusammen *The Changeling* und *The Spanish Gipsy.* Seinen Höhepunkt hat Middleton in der realistischen Londoner Komödie erreicht, dort war er heimisch und schuf frei aus sich heraus. Das Experiment von Fischer war etwas gewagt: kaum zwei Drittel der Stücke sind auch nur halbwegs datierbar, und er unternimmt es, diese Lücken auszufüllen, nur auf die Voraussetzung hin, «daß eine sich fast gesetzmäßig entwickelnde, dichterische Individualität, wie die Middletons, sich nicht Rückfälle von einer einmal erreichten Gattung in eine bereits deutlich überwundene sporadisch zu Schulden kommen lassen könnte.» Aber trotzdem wir eigentlich die Vorführung eines Analogiefalles, einer anderen Dichterindividualität, deren gesetzmäßige Entwicklung sich durch äußere Kriterien feststellen ließe, erwartet hätten, müssen wir doch zugeben, daß die Argumentation Fischers im allgemeinen durchaus plausibel ist. Das Verhältnis von Haupthandlung und Nebenhandlung, von ernsten und komischen Elementen wird stets durch Zeilenzahlen illustriert, wie der Verfasser dies schon in seiner Schrift «zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie» gethan hatte. Dadurch gewinnt die Darstellung zwar nicht an Schönheit, aber das subjektive Element, das bei ästhetischen Untersuchungen sonst stets zu überwuchern pflegt, wird zurückgedrängt. Daß es nicht ganz ausgeschlossen wird, ist ja natürlich. Dem Litterarhistoriker fällt jedoch die gänzliche Ignorierung der Quellenfrage auf. Freilich ist uns nur für einige Stücke Middletons die Grundlage bekannt; aber jeder Dichter, und der Dramatiker nicht zum mindesten, ist in gewisser Beziehung von seiner Quelle abhängig, nicht nur in Bezug auf den Stoff, sondern auch was die Form anlangt. Auf Polemik läßt sich Fischer nicht ein, doch wäre da, wo er von den Ansichten seiner Vorgänger stark abweicht, eine Erwähnung dieser vielleicht erwünscht gewesen. So bei *The Widow,* einem Stück, das von Bullen in das Jahr 1608 oder 1609, von Fleay in das Jahr 1625 verlegt wurde, oder bei *The Roaring Girl,* das nach anderer Meinung Middleton mit Dekker zusammen verfaßt haben soll u. s. w. Fischer hat hier zum ersten Mal einen Versuch gemacht, auf innere Kriterien allein gestützt sämtliche Dramen des Dichters in eine chronologische Reihe zu bringen, und wenn auch seine ästhetische Betrachtungsweise nicht die einzig maßgebende ist, so wird man ihr doch in der litterarhistorischen Forschung ihren Platz einräumen müssen. Für seine scharfsinnige Untersuchung sind wir ihm alle zu Dank verpflichtet.

W. Creizenach hat einen kleinen Aufsatz: Greene über Shakespeare beigesteuert (p. 142—144). Mit Recht tritt er der vielfach ausgesprochenen Ansicht entgegen, als ob sich die bekannte Stelle in Greenes *Groatsworth of Wit,* von der Krähe, die sich mit fremden Federn schmückt, auf den dramatischen Dichter Shakespeare bezöge, der in seinen Stücken Anleihen bei Greene und Marlowe gemacht habe. Greene ereifert sich hier nur gegen den Schauspieler,

der aus der Arbeit des Dramatikers Kapital schlägt, während dieser selbst darben muß. Auch hier, wie überall in der Shakespeare-Forschung, ist der nüchternsten Auffassung stets die größte Wahrscheinlichkeit beizumessen. — Noch eine andere Stelle aus derselben Schrift Greenes führt Creizenach an, die eine Anspielung auf den 2. Teil Heinrichs VI. zu enthalten scheint, indem die Kleidung des heruntergekommenen Roberto (Greene) mit der von *D. Humphreyes squires* verglichen wird (vgl. 2 H 6: II, 4 Bühnenweisung).

Philotus. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas in Schottland von R. Brotanek (p. 145—158) ist der Titel einer sehr gründlichen Untersuchung über dieses schottische Drama aus Shakespeares Zeit. Er zeigt zunächst, daß der Philotus (1603) durchaus nicht das einzige Schauspiel aus jener Zeit ist, das in Schottland verfaßt wurde, sondern nur das einzige, das der blinde Haß der Puritaner gegen die Bühne nicht vernichtet hat. Mit der Übersiedelung des Hofes nach England (1603) hört aber das dramatische Leben in Schottland auf. Dann untersucht Brotanek eingehend das Verhältnis des Dramas zu seiner Quelle, der achten Novelle in *Riche his Farewell to Militarie Profession*, dem ja auch Shakespeare den Stoff zu Was Ihr wollt verdankt. Es wäre sehr zu wünschen gewesen, daß Brotanek seiner Arbeit eine Inhaltsangabe des Dramas eingefügt hätte, damit auch der Leser, dem der seltene Neudruck nicht zugänglich ist, sich ein Bild davon machen und seinen Ausführungen folgen könnte. Zum Schluß tritt Brotanek für die Verfasserschaft Alexander Montgomeries ein, über den er früher schon eine Monographie veröffentlicht hat (Wien 1896).

Der letzte anglistische Aufsatz über den Soldatendichter Rudyard Kipling kann uns hier ebenso wenig beschäftigen, wie die vier darauffolgenden Beiträge zur romanischen Philologie. Erst der fünfte, zugleich der letzte der Festschrift, fällt wieder in unser Bereich: Über das Verhältnis des Lustspiels *Les Contents* von Odet de Turnèbe zu *Les Ebahis* von Jaques Grévin und beider zu den Italienern. Von M. Kawczyński. Kawczyński konstatiert hier die Abhängigkeit der *Contents* von Grévins *Ebahis* und sucht die Fäden der beiden Lustspiele weiter nach oben zu verfolgen. Er findet, daß beide Stücke aus Piccolominis *Alessandro* geschöpft haben, einem Drama, das auch für England Bedeutung hat, indem Chapmans *May Day* darauf beruht.[1]) Außerdem ist Giambattista della Portas *Cinthia* davon stark beeinflußt, die in Hawkesworths lateinischer Bearbeitung *Labyrinthus* sich zwischen 1598 und 1602 den Cambridger Studenten präsentierte.[2]) Daneben sucht Kawczyński eine Benützung der *Ingannati* durch Grévin und Turnèbe nachzuweisen. Warum Kawczyński stets den Namen *Inganni* für diese Komödie der Intronaten von Siena gebraucht, weiß ich nicht. *Inganni* ist der Titel zweier Stücke von Secchi und von Gonzaga. *Ingannati* ist das Drama, das 1590 und 1598 als *Laelia* in lateinischer Sprache in Cambridge aufgeführt wurde.[3]) Durch Riches Erzählung kam der Stoff in Shakespeares Was Ihr wollt. Das Datum der französischen Bearbeitung der *Ingannati* von Charles Etienne ist übrigens 1540, nicht 1543, vgl. Reinhardstoettner, Plautus p. 517. Auch das Verhältnis zu Bandellos Novelle, die dann von Belle-

---

[1]) Siehe oben S. 196 ff.

[2]) Jahrbuch XXXIV S. 308 ff.

[3]) ibd. S. 286 und 291 ff.

rest ins Französische übersetzt wurde, hätte erörtert werden müssen. Absicht-he Kleidervertauschung, wie im *Alessandro*, geht nicht auf die *Menaechmi* ndern auf den *Amphitruo* zurück, findet sich indes auch sonst in der römischen)mödie: ich kann daher der Argumentation Kawczyńskis p. 249, daß wir in der)ihe *Menaechmi*: '*Inganni*' : *Alessandro* ein «sehr schönes Beispiel der Evolution ıes gegebenen Themas haben, ein Beispiel, wie der menschliche Geist in seinen ıantasiegebilden verfährt» — nicht beistimmen. Den Schlußsatz aber, daß eine te Bibliographie des italienischen Dramas ein dringendes Bedürfnis und es daher hr zu bedauern sei, daß Casini in Gröbers Grundriß eine solche nicht gebracht .bo, unterschreibe ich gerne. W. K.

---

idney Lee, A Life of William Shakespeare with Portraits and Facsimiles. London, Smith, Elder & Co. 1898. XXIII + 479 S. (7/6)

Der wertvolle, umfangreiche Artikel über Shakespeare im Dict. Nat. Biogr. I, 348—397, der im letzten Bande dieses Jahrbuchs, S. 393—396, besprochen 'urde, liegt jetzt, sehr vermehrt, in Buchform vor. Hinzugekommen sind: mancherlei nmerkungen im Texte durchaus; neue Paragraphe über die Lokalanspielungen ı der Zähmung der Widerspenstigen, über die Gedichte *Passionate Pilgrim* und *hoenix and Turtle*, über die Wappenfrage, über das Droeshout Porträt, das Nachben Shakespeares im 17. und die berühmtesten Schauspieler des 18. Jahrhunderts a.; mehrere gute Abbildungen, von Shakespeare selbst (Droeshout Gemälde), von seinen ;enhändigen Unterschriften und von Southampton; hauptsächlich aber mehrere ue Kapitel, sowohl im Text als im Anhang, die sich mit der Entstehungs-schichte der Sonette befassen. Mit wirklich großer Gelehrsamkeit führt uns e die vielen Vertreter dieser Modegattung in den neunziger Jahren vor, deckt französischen Einflüsse auf und untersucht, welche Deutung der angeblichen liebten in jedem Fall zu geben ist, ob eine persönliche oder metaphorische. as nach dieser Destillation noch als Eigengut Shakespeares übrig bleibt, soll zum tobiographischen Kern seine Freundschaft mit Southampton haben, wie jetzt noch ıl eingehender als im Dict. Nat. Biogr. dargethan wird. Selbst die langen Locken f Southamptons Porträt und die vage Anspielung auf William Shakespeare in *'illobie his Avisa* 1594 werden als Argumente benutzt. Zwar muß auch Lee ıräumen, daß wenigstens ein Sonett unmöglich in die durch die Southampton-eorie gegebene Zeit um 1594 paßt; nämlich Sonett 107: *The mortal moon hath r eclipse endur'd*; er bezieht es aber nicht auf den Essex-Aufstand, sondern — minder nleuchtend — auf den Tod der Elisabeth und die friedliche Vereinigung Schottlands ıit England unter Jakob I. 1603, sowie auf die hiemit verbundene Befreiung outhamptons aus dem Tower; es wäre also der Schlußstein des Ganzen, *penned lmost a decade after the mass of its companions.* Der einzige Gewinn, den die onette nach dieser Darstellung dem Biographen Shakespeares bieten, *is that at ıe time in his career Shakespeare disdained no weapon of flattery in an endeavour) monopolise the bountiful patronage of a young man of rank* (S. 159): ein Resultat)n bedenklicher Dünnheit. In Bezug auf die schwarze Dame hüllt sich Lee in nwissenheit. Bei seiner bewunderungswürdigen Archivkenntnis der damaligen lels- und Litteratenverhältnisse lehren uns solche Geständnisse, daß wir zunächst ieder auf der philologischen Seite zu arbeiten und die Personalanspielungen der

Elisabethdichter überhaupt zu studieren haben; man braucht nur die Astrophel-Elegie auf Sidney zu lesen, um deutlich zu sehen, wie die reale Abmalung nach kurzem in eine freie, glänzende, fast phantastische Ausmalung überzuschlagen pflegte, ohne daß Gunsthascherei oder eigentliche Schmeichelei beabsichtigt war.

Die ebenso materialreiche als nüchterne Thatsächlichkeit von Lees Buch macht es für jeden unentbehrlich, der sich über den heutigen Stand antiquarischer Shakespeareforschung unterrichten will. Die einschlägigen Werke von Halliwell und Elze sind ja bereits überholt. Als besonders nützlich sei zum Schluß das Verzeichnis der Fälschungen auf S. 366—369 hervorgehoben; während Lee selbst im Text S. 235 noch die Aufführung Othellos zu Whitehall am 1. November 1605 als sicher in Rechnung zieht, stellt er sie S. 368 unter *forged entries in the Master of the Revels' account-books*, was fast alle, die in den letzten Jahrzehnten über Othello geschrieben haben, zu einer Korrektur veranlassen wird. A. B.

Gregor Sarrazin, William Shakespeares Lehrjahre. Eine litterarhistorische Studie. (Litterarhistorische Forschungen, her. von J. Schick und M. Frh. v. Waldberg, V. Heft.) Weimar, Felber, 1897. XII + 232 S. (Subskriptionspreis Mk. 4,50.)

Empfindlicher Mangel herrscht noch an Untersuchungen über Shakespeares Stil: über seinen Schatz an bildlichen Vorstellungen und rednerischen Figuren, seine Auswahl und seine sprachliche Einkleidung. Sarrazin hat die Jugendwerke daraufhin durchgenommen, zu denen er rechnet: Heinrich VI. und Richard III., Titus, Komödie der Irrungen und Verlorene Liebesmüh, Venus und Sonette. Abermals zeigt er sich als scharfsinniger Beobachter und fleißiger Sammler. Wie noch die Eindrücke des Landlebens in den ersten Schöpfungen Shakespeares nachwirken, wie die großstädtischen hinzutreten und bald überwiegen, wie Anthitese und Hyperbel, Wortspiele und Klangmalerei anwachsen und hundert Fäden rhetorischer Verwandtschaft mit seinen Vorgängern sich hin und wider schlingen, ist hier sehr anregend gezeigt und hat bereits Aufsehen erregt.

Immer lernend, konnte ich doch die Schlüsse des Verfassers nicht immer annehmen. Ich denke, Sarrazin selbst hat manchen Satz nur als eine beachtenswerte Möglichkeit hingestellt und wäre daher der Letzte, achtungsvoll vorgetragene Zweifel zu mißdeuten. Namentlich scheint es mir bedenklich, aus Ähnlichkeiten in Stil und Technik ohne weiteres die Entstehungszeit oder Abhängigkeit bestimmen zu wollen. So soll z. B. die Ähnlichkeit von Wendungen wie *ruthless flint*, *a limb lopped off*, *the snake rolled in a flowering bank* in Heinrich VI B mit *unrelenting flint*, *Alarbus' limbs are lopped*, *the snake lies rolled in the cheerful sun* in Titus beweisen helfen, daß Heinrich VI B bald nach Titus entstand (S. 63); ich würde daraus kaum mehr zu folgern wagen, als daß beide Stücke in derselben Sprache geschrieben sind. — An einer anderen Stelle (S. 47) führt Sarrazin aus, *Titus* sei wohl bald nach Heinrich VI A verfaßt worden, weil mehrere *Charaktere* und Situationen sich auffallend gleichen: Talbot-Titus, Heinrich VI.-Satur-

nin, Margarete-Tamora, Suffolk-Aaron, innere Zwistigkeiten, Streit um die Krone nach glücklichem Feldzug, Vermählung des Königs mit einer schönen Gefangenen. Aber alle diese Dinge waren besonders durch Marlowe zur Mode nicht bloß des Tages sondern einiger Jahre geworden. So treffend Sarrazin die stilistischen Argumente Fleays und Grosarts für angebliche Mitarbeiter Shakespeares bekämpft, etwas vorsichtiger könnten auch seine eigenen Ausführungen sein. Im allgemeinen sind stilistische Kriterien zwar für Entwickelungsfragen höchst lehrreich, aber für Ursprungs- oder Zeitfragen dürften sie wohl nur unter besonderen Umständen zeugen, z. B. wenn eine ganz neue Technik aufkommt, oder wenn ein Kunstmittel in auffallend unorganischer Weise verwendet ist. — Auch den autobiographischen Ausdeutungen Sarrazins vermag ich nicht immer zu folgen; so wenn er den Dialog Eduards IV. mit Derby in Richard III. (II, 1) über einen Mörder und dessen Begnadigung auf Marlowes Tod bezieht. '*Sufflaminandus erat*'! — Andere Einzelheiten. Daß das Talbot-Drama erst durch spätere Zuthaten zum Anfangsglied eines Cyclus, also zu Heinrich VI. A, erweitert wurde, glaube ich auch, möchte aber den Einschlag inner-englischer Politik nicht bis in den II. Akt zurück herausoperieren (S. 19), aus Gründen, die ich in Schlegel-Tieck 1897, II 292, anzudeuten suchte. — Die Deutung der Freundschaftssonette auf Southampton hat Sarrazin gleichzeitig mit Lee wieder aufgenommen. Für noch älter hält er die Sonette auf die dunkle Dame, in der er — kühner als Lee — eine Italienerin sieht. Und zwar bringt er diese Gedichte mit einer Reise Shakespeares nach Italien 1592 in Verbindung, was schon im Hinblick auf die ganze Entwicklung der Sonettgattung als sehr früh erscheinen muß. — Die Annahme einer italienischen Reise wird von Sarrazin gestützt durch Shakespeares Kenntnisse der Sprache und Phraseologie, der Sitten und Lokalverhältnisse, mit der Bemerkung: «Auch ist in Betracht zu ziehen, daß es damals (wenigstens vor 1600) Reisehandbücher und Beschreibungen noch nicht gab, ebenso wenig Geographiewerke oder Konversationslexika» (S. 120). Eine genauere Suche nach damaligen Werken über Italien wäre doch nicht überflüssig. In italienischer Sprache lagen u. a. vor: U. Locatus, *Italia travagliata,* Venedig 1576; F. Sansovino, *Venetia descritta* 1581; A. Valerini, *Bellezze di Verona* 1586. Lateinisch: B. Saccius, *De Italicarum rerum varietate et elegantia,* 1565. Englisch: William Thomas, *The historie of Italie . . . treateth of the astate of many and diverse commonweales, how thei have ben and now be governed,* London, 1549; Wilson, aus dem Koeppel in diesem Bande Auszüge mitteilt; mehrere Grammatiken und Phrasensammlungen (vgl. Watt's *Bibliotheca Britannica*), darunter eine von Florio, *Second Fruits* 1591, mit 6000 *Italian proverbs.* Dazu rechne man, was du Bellay und andere Franzosen besonders über den Anblick Roms geschrieben hatten; die vielen Geschäfts- und Bildungsreisen von Engländern nach Rom und Oberitalien, so daß eine unkontrollierbare Menge mündlicher Berichte vorhanden war, ja selbst Einfluß italienischer Gebräuche, z. B. der Gabel und der Trinkgläser; und man wird begreifen, daß Shakespeare, auch ohne gereist zu sein, von Venedig und Verona eher den Lokalton treffen konnte als von Dänemark. — Obwohl aber Sarrazins Buch manchmal zu Widerspruch herausfordert, ist es doch mit Vorteil zu lesen und gut zu beherzigen.

A. B.

Edwin James Dunning, The Genesis of Shakespeare's Art. A Study of his Sonnets and Poems. (With an editorial Preface by A. W. Stevens). Boston, Lee and Shepard 1897. XXXIV + 336 pp. 8°.

Any addition to the ever-increasing literature that occupies itself with Shakespeare's sonnets must offer some special claim to attention, if it is to receive interested and critical consideration. The circumstances in which this book has grown up do, indeed, appeal to our sympathies. Stricken with blindness in his fifty-seventh year, the author, who had lived a busy professional life, was forced to find a new world, of thought and imagination, and found it in a study of Shakespeare's sonnets, all of which during thirteen years he has memorized and pondered. Criticism is not so impersonal as not to find pleasure in this devotion and a sympathetic wish to prove it fruitful. But sympathy is not judgment. There is surely nothing of Shakespeare's that so demands for its elucidation a wide knowledge of other Elizabethan and European poetry, nothing which studied by itself alone so certainly entails ignorance of itself, as the sonnets. Of such knowledge and parallel study the book reveals no trace. Consequently, the theory which the author offers as a 'blessed key' to unlock for the world the problem of the sonnets, proves a will-of-the wisp which allures only because the seer refuses to compare it with the light of common day.

Briefly stated, the author's theory is this. The 'Venus and Adonis', the Sonnets and 'A Lover's Complaint' constitute, in that order, a work in which Shakespeare unfolds his scheme of poetic development, or of the natural evolution of the poet. The youth of the sonnets is no actual person of flesh and blood; he is Shakespeare's personified poetic Ideal. The sonnets describe the constantly shifting relations of the poet's life with his Ideal. Many are, it is true, addressed not to a youth but to a woman. But she is not a new object of the poet's thought. 'A bi-sexual nature is an indispensable feature of a person that represents Verse in any practical sense': the poet's Ideal is the 'master-mistress' of his devotion. To the sonnets' history of the growth of the Ideal, 'Venus and Adonis' and 'A Lover's Complaint' are related thus. In the former we have 'something like a pre-natal history of the hero of the entire work'. The latter, accepted as Shakespeare's and, more strangely, as written after the completion of all the sonnets, is 'a portraiture of the 'mistress' as she appears to the poet after the experiences of sonnets 127—152 have made their additions to her attributes and character', while 'the maid's portraiture of the tempter who is the cause of her woe shows us the Youth of the Sonnets as he appears to the poet at the time when his education is completed, and when his personality is merged in the being of the mistress'! This youth with his manifold accomplishments in graceful expression is the outgrowth of the almost speechless Adonis.

There is no need for the reviewer to enter upon a refutation of this remarkable theory, or to show in detail into what impossible assumptions it leads the author. If any one requires an antidote let him read Lee's discussion of the sonnets. Perhaps the most preposterous perversity is found in the discussions of sonnets 129 and 130. Here Shakespeare's unsurpassable characterization of lust, not to be mistaken by any man, one would think, as allegory, is held to be but 'a new and extravagant phrase for the [poet's] old discontent with his accomplishment'. 'Lust in action' is 'creative love, when its invention has translated the beauty of its

subject into action', and the lesson of the sonnet is that 'in his illustrative conceits the poet must hesitate at no enormity of behavior', 'must . . . exemplify perjury, murder, and every savage, cruel and hateful form of evil'. The satire on the current descriptions of a beautiful mistress (130) is merely a comparison of 'the poet's present verse . . . to Ideal Verse, or to that which the poet produced when 'rosy lips and cheeks' were its color-symbols'.

A pitiful waste of ingenuity, must be the comment on Mr. Dunning's book. The best that can be said of it is that here and there occur touches of illuminative interpretation that have real insight and significance. At least so much fruit the author's devoted study could not fail to bear.

George B. Churchill.

Rev. T. Carter, Shakespeare Puritan and Recusant. With a Prefatory Note by the Rev. Principal J. Oswald Dykes, D. D., Edinburgh and London, Oliphant, Anderson & Ferrier, 1897. 208 pp. (2/6)

Vier Aufsätze über Shakespeares Vater von T. Carter und George Wyndham, Saturday Review, Bd. LXXXIV.

Über Shakespeares Stellung zu den religiösen Fragen seiner Zeit ist viel gestritten worden. Alle Versuche, ihn für einen entschiedenen Katholiken, Protestanten oder Freidenker auszugeben, haben indessen immer wieder gezeigt, wie mißlich es ist, nur auf Grund einer mehr oder weniger subjektiven Auffassung einzelner Stellen eine so wichtige Frage entscheiden zu wollen. Erst dann dürften derartige Untersuchungen von Erfolg begleitet sein, wenn wir die religiösen Momente nachweisen können, die den werdenden und reifenden Dichter beeinflußt haben und somit für die Einzelerklärung eine feste Grundlage besitzen. Für unsre Kenntnis von Shakespeares Innenleben ist es daher von Interesse, über die religiöse Stellung seines Vaters etwas zu erfahren.

Carter macht in dem oben erwähnten Buche den Versuch, John Shakespeare als eifrigen Puritaner hinzustellen. Er weiß eine Reihe von beachtenswerten Gründen für seine Annahme anzuführen; leider stützt er sich aber auch oft genug auf unhaltbare Argumente, ferner wird die Glaubwürdigkeit seiner Ausführungen nicht selten durch offenbare Versehen beeinträchtigt (einzelne sind von Wyndham in der Saturday Review S. 493 richtig gestellt worden). Im Interesse seiner Theorie dürfte daher hier wohl eine eingehende Kritik seines Buches am Platze sein.

Carter weiß es wahrscheinlich zu machen, daß sich im Stratforder Rat eine streng protestantische Mehrheit befand. Warwickshire war überhaupt eine Hochburg des Puritanismus; im Jahre 1557, unter der Regierung Marias, scheint sich ein Teil der Stratforder Bürgerschaft demonstrativ vom öffentlichen Leben zurückgezogen zu haben, und in den Jahren 1564—1566 wird eine Kapelle in streng protestantischem Sinne umgebaut. Hierbei wird Shakespeares Name wiederholt genannt; er hilft bei der Zerstörung von Bildern und prüft die Stadtrechnungen — Thatsachen, die jedenfalls dagegen sprechen, daß er entschiedener Katholik war.

Ebenso stimmt zu Carters Theorie das Verhalten John Shakespeares während seines Amtsjahres als Bürgermeister (1568/9). In diesem Jahre wird Mr. Perrott, der unter Maria der Katholischen — wohl aus religiösen Gründen — scharfe Bestimmungen gegen widerspenstige Bürger erlassen hatte, zu außerordentlich hohen Geldstrafen verurteilt. Wichtig ist es auch, daß im Jahre 1571, als Shakespeare Chief Alderman war, der Rat eine große Anzahl von *copes and vestments*, die ja von den entschiedenen Protestanten als «Teufelshemden» bezeichnet wurden, zu verkaufen beschließt. Die Vermutung läßt sich nicht ganz abweisen, daß hier Shakespeare an puritanischen Maßregeln beteiligt ist.

Weniger gelungen ist der Nachweis, daß Shakespeare in den religiösen Tagesstreitigkeiten zu Anfang der siebziger Jahre eine bedeutende Rolle gespielt habe. Carter glaubt zeigen zu können, daß er in den Jahren 1571 und 1573 nach London gereist sei, um die Mitglieder des Parlamentes für puritanische Anträge zu gewinnen. Seine erste Behauptung stützt sich indessen nur auf eine Stelle in dem Bericht der Stadtkämmerer vom Januar 1571/2: *Item, allowance of money delyvered to Mr. Shaxpere at sundrie times*, *£* VI; von Reisekosten erfahren wir dabei nicht ein Wort. Bei dem zweiten Anlaß, am 18. Januar 1572/3, werden der Bürgermeister, Mr. Adrian Queney, und Mr. John Shakespere beauftragt, am nächsten Hilariustermine die Interessen der Stadt nach eigenem Ermessen zu vertreten. Ferner soll der Stadtkämmerer an diesem Termin dem Bürgermeister zu London sechs Pfund auszahlen. Aus Froudes Darstellung der gleichzeitigen Ereignisse scheint mir indessen hervorzugehen, daß im Jahre 1573 überhaupt keine Parlamentsverhandlungen stattfanden — das Parlament, in dem Sir Peter Wentworth auftrat (1576!), ist natürlich ausgeschlossen, was gegenüber Carters Vermutung bemerkt werden muß —, und außerdem scheint doch der Wortlaut der Urkunde auf den Hilariustermin der englischen Gerichtshöfe (Mitte Januar bis Mitte Februar) hinzudeuten.

Carters wichtigster Grund ist indessen die Rekusantenliste von 1592. Aus ihr scheint hervorzugehen, daß Shakespeare sich damals von der Kirche fernhielt. Als Entschuldigungsgrund wird bei ihm und einigen anderen *fear of processe* angegeben. Die Frage ist nun, ob dieser Grund berechtigt war. Ist dies nicht der Fall, sondern ist er nur eine leere Ausflucht, so ist es wahrscheinlich, daß Shakespeare zu den Puritanern gehörte, da er wegen seines Verhaltens gegen Perrott und aus anderen Gründen kaum Katholik gewesen sein kann. Carter sucht dies damit zu beweisen, daß ein Teil der mit Shakespeare genannten Bürger reich und eifrige Puritaner gewesen seien und daß er selbst sich damals in günstigen Vermögensumständen befand. Fassen wir zunächst den ersten Punkt ins Auge:

John Wheeler, der ebenso wie Shakespeare aus Furcht vor Schuldhaft die Kirche meiden soll, scheint bis zum Jahre 1590 wohlhabend gewesen zu sein, bekleidete wichtige Aemter, und zieht sich ferner gleichzeitig mit Shakespeare aus dem öffentlichen Leben zurück. Daß er also im Jahre 1592 reich und eifriger Puritaner gewesen sei, ist keineswegs sicher. Barneshurste war 1571/2 Kämmerer: mehr wissen wir nicht von ihm! Eine Mrs. Barber, die Carter ebenfalls anführt, kann nur durch ein Versehen genannt sein.

Was nun zweitens John Shakespeares Vermögensverhältnisse betrifft, so ist bekanntlich mehrfach versucht worden, die Angabe der Rekusantenliste als zuverlässig

zu erweisen. Man hat sich u. a. darauf gestützt, daß er in der Zeit von 1578—80 sich einer Reihe von wertvollen Rechten und Besitzungen entäußert. Am 14. November 1578 verpfändet er das seiner Frau gehörende Gut Asbies an Edmund Lambert und bald darauf an George Gibbes; am 15. Oktober 1579 verkauft er seine Rechte auf Snitterfield an Robert Webbe. Carter behauptet nun, Shakespeare habe, wie die Dissidenten damals zu thun pflegten,* seine Güter zuverlässigen, anglikanisch gesinnten Freunden überlassen, um sie so gegen die Begehrlichkeit der geistlichen Gerichtshöfe zu schützen. Einzelne Bestimmungen beider Verträge bewiesen deutlich, daß es sich nur um Scheinverkäufe gehandelt habe (S. 93 ff). Er versucht aber nicht einmal, den — allerdings kaum möglichen — Beweis zu führen, daß Lambert, Gibbes und Webbe der anglikanischen Richtung angehörten. Völlig unhaltbar wird seine Auffassung, wenn man bei näherem Zusehen auch nicht den geringsten Fingerzeig entdecken kann, der auf einen Scheinverkauf hinwiese. Das *conditional provisoe* (S. 102) in dem Vertrage mit Lambert besagt nur, daß es sich um keinen Verkauf, sondern um eine Verpfändung handle. Rätselhaft bleiben auch Carters Ansichten über die zweite Verpfändung von Asbies an George Gibbes. Lambert hatte angeblich als sicherer Freund das Heiratsgut von Mary Shakespeare erhalten; wenn wir nun sehen, daß ihr Gatte sich sofort nach Abschluß des Vertrages nach einem neuen Pächter umsieht, so soll daraus folgen, daß Lambert doch nicht ganz sicher war; wenigstens muß Gibbes zuverlässiger gewesen sein, und dabei wissen wir über seine religiöse Stellung ebenso wenig etwas wie über die Lamberts!!

Noch weniger halten Carters Ausführungen über den Verkauf von Snitterfield einer genaueren Prüfung stand. Hier soll die Geringfügigkeit der Kaufsumme, vier Pfund für hundert acres — für vierzehn acres zahlte Shakespeare acht Pfund Pacht — beweisen, daß es sich nur um eine Schiebung handelte, durch die er seinen Besitz sicher stellen wollte. Ganz sicher sind die Vorgänge beim Verkauf von Snitterfield nicht mehr zu ermitteln, aus den zwei erhaltenen Urkunden (Halliwell II[6] S. 179 ff., 176 f.) scheint aber doch Folgendes hervorzugehen: Am 15. Oktober 1579 verkaufen John und Mary Shakespeare *all that theire moitye, parte and partes, be yt more or lesse, of and in twoo messuages or tenementes .. in Snitterfield . . in whose tenure or occupacion soever they . . nowe be*, für die Summe von vier Pfund. Aus dem Wortlaute der Urkunde scheint aber hervorzugehen, daß es sich nicht um Erbansprüche, sondern um Besitzungen handelte; auch wäre sonst wahrscheinlich nicht der Name der Erblasserin, Agnes Arden, unerwähnt geblieben, da die Urkunde sich sonst einer geradezu komisch wirkenden Ausführlichkeit befleißigt. Die Klausel, die diesem Vertrage angehängt ist, und auf die Carter besonderen Wert legt, besagt nichts weiter, als daß Shakespeare sich zur Zahlung von zwanzig Mark verpflichtet, für den Fall, daß er nicht alle Abmachungen getreulich erfüllt. Um das mütterliche Erbteil handelt es sich offenbar in dem zweiten Schriftstück vom Jahre 1580. Aus ihm geht hervor, daß die Erbansprüche Mary Ardens auf Besitzungen in Snitterfield, *quam Agnes Arden, vidua, tenet ad terminum vite sue*, auf Robert Webbe übergehen, und dafür zahlt er die Summe von vierzig (!) Pfund. Und dabei wird die Angelegenheit nicht durch einen freundschaftlichen Vertrag erledigt, sondern durch richterliches Urteil; Webbe wird als *querens* bezeichnet, die Shakespeares als *deforciantes!* — Wie also die Abmachungen über Asbies und Snitterfield schlaue puritanische Scheinmanöver sein sollen, begreife

ich nicht recht. Im Gegenteil ließen sie sich vielleicht für die sogenannte Verarmungstheorie verwenden.

Noch andere Momente ließen sich zu Gunsten der hergebrachten Annahme ins Feld führen. Am 29. Januar 1578 wird eine Steuer zur Anwerbung von Soldaten ausgeschrieben; John Shakespeare zahlt nur die Hälfte des den Aldermen aufgelegten Betrages. Carter meint (S. 114), die Soldaten seien zur Einschüchterung der Puritaner bestimmt gewesen, deshalb habe sich Shakespeare geweigert, seinen Verpflichtungen nachzukommen. — Er zahlte aber doch die Hälfte; ein merkwürdiger Ausgleich zwischen Bürger- und Gewissenspflicht! Am 14. November 1578 macht der Bäcker Saddeler sein Testament; als ausständige Forderung führt er die Summe von fünf Pfund an, die ihm Edmund Lambert und ein gewisser Cornishe schulden — *for the debte of Mr. John Shaksper*, gerade als ob dieser außer Stande gewesen sei, selbst die Schuld zu begleichen. Am 19. November 1578 wird er von einer Armensteuer von vier Pence wöchentlich befreit, gleichzeitig mit einem Bürger, der auch sonst als mittellos erscheint. Am 11. März 1579 ist er mit einer verhältnismäßig hohen — der höchsten verzeichneten — Steuersumme im Rückstande. Bekannt ist ferner die Angabe in den Prozeßakten vom 19. Januar 1586, daß eine Pfändung des Beklagten Shakespeare unmöglich sei, *quod praedictus John Shakspere nihil habet unde distringi potest.* Es ist möglich, das dies nur eine Ausflucht Shakespeares war, der ja auch sonst als zäher Geschäftsmann erscheint, und ich gebe gern zu, daß keine der angeführten Thatsachen seine Verarmung unbedingt sicher stellt; ich halte es aber nicht für richtig, sie so wenig zu beachten, wie Carter es thut, der sie zum Teil nicht einmal erwähnt.

Andrerseits dürfte Carter darin Recht haben, daß gewichtige Gründe gegen die Annahme von Shakespeares finanzieller Bedrängnis sprechen. Bei dem Begräbnis seiner Tochter Anna am 4. April 1579 wandte er eine Summe auf, die mindestens doppelt so hoch war, als der Mindestbetrag der Begräbniskosten. Im Jahre 1580 besitzt er drei Grundstücke in Stratford, 1590 mindestens zwei davon (S. 93, Saturday Review 746); zu Michaelis 1580 will er in der Lage gewesen sein, die Pfandsumme von 40 Pfund zurückzuzahlen (Prozeß gegen Lambert), im Jahre 1586 bürgt er für das Erscheinen eines Mitbürgers vor dem Gericht zu Coventry (eine sehr wichtige Thatsache, die Carter nicht erwähnt), in demselben Jahre soll er für zehn Pfund Bürgschaft geleistet haben (Prozeß Nicholas Lanes gegen Shakespeare; allerdings bestreitet Shakespeare diese Behauptung). Sehr auffällig ist es auch, daß gerade in der Zeit, wo er angeblich aus Furcht vor dem Schuldturme die Kirche meidet, kein Prozeß gegen ihn nachzuweisen ist, während er es doch sonst fast stets wegen hoher und niedriger Summen auf gerichtliche Entscheidung ankommen ließ. Hinzufügen möchte ich noch, daß sein Fehlen bei den Ratsversammlungen eher gegen als für die hergebrachte Annahme spricht. Er setzte sich dadurch hohen Geldstrafen aus, im Jahre 1578 wird vom Rate ausdrücklich beschlossen, die verwirkten Summen einzuziehen. Es ist ziemlich wahrscheinlich, daß er die Strafgelder bezahlt hat, wenigstens hören wir nichts davon, daß er damit im Rückstande geblieben wäre.

Es ist also zuzugeben, daß Carter gegen die Theorie von Shakespeares finanzieller Notlage zum Teil sehr beachtenswerte Gründe vorgebracht hat. Das Zeugnis der Rekusantenliste für Shakespeares puritanische Gesinnung läßt sich also

nicht unbedingt abweisen. Auch der Verkauf der *copes and vestments* spricht für Carters Hypothese. Einen überzeugenden Beweis für seine Annahme hat er indessen nicht geliefert; den hat er auch in seiner Polemik gegen Wyndham in der Saturday Review nicht erbringen können. Vor allem bleibt ein gewichtiger Grund dagegen bestehen: die Puritaner waren, wie Wyndham bemerkt, abgesagte Feinde aller theatralischen Vorstellungen, und doch hören wir zum ersten Male von Schauspielern in Stratford zur Zeit, wo John Shakespeare an der Spitze der Stadtverwaltung steht. Carter sucht diesen Einwand dadurch zu entkräften, daß er den strengen Kalvinisten des 16. Jahrhunderts noch nicht die Feindschaft gegen das Theater zuschreibt, durch die sich ihre Söhne und Enkel auszeichneten. Aber im Jahre 1580 werden in Cambridge dramatische Vorstellungen verboten, und hier war seit Cartwrights Zeiten die streng-protestantische Richtung sehr stark. Im Jahre 1587 greift Stubbes, ein Puritaner, in seiner *Anatomie of Abuses* die Bühne aufs Schärfste an. Daß solche Angriffe nicht häufiger sind, ist keineswegs auffällig; denn so lange im 16. Jahrhundert Geistliche und Laien aller Richtungen das Drama bekämpften, lag für die Puritaner kein Grund vor, gerade diesen Punkt besonders zu betonen. Wyndhams Einwand bleibt also immerhin sehr beachtenswert.

Ein völlig unanfechtbarer Beweis für Carters Hypothese wird sich mit Hilfe der Stratforder Rats- und Gerichtsakten wohl kaum führen lassen. Vielleicht ist es aber möglich, ohne solche Umwege die religiösen Einflüsse nachzuweisen, die Shakespeare in seiner Jugend erfahren hat. Vielleicht läßt sich ermitteln, auf welcher Bibelausgabe Shakespeares zahlreiche Zitate und Anspielungen auf biblische Vorgänge beruhen. Carter legt auf dieses wichtige Beweismittel nicht den genügenden Wert; auf Grund einer mir unzugänglichen Schrift Halliwells kommt er (S. 195 f.) zu dem Schluß, daß Shakespeare die Genfer Bibel genau kannte; das würde allerdings seiner Theorie einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit verleihen. Ich kann leider die Richtigkeit seiner Behauptungen nicht prüfen; das unzureichende Material, das mir in Berlin zur Verfügung steht, gestattet mir nur, einstweilen noch daran zu zweifeln.

Groß-Lichterfelde. Wilhelm Dibelius.

J. H. Penniman, The War of the Theatres. Boston und Halle 1897 (Publications of the University of Pennsylvania: Series in Philology, Literature and Archaeology IV 3).

Die vorliegende Schrift giebt zum ersten Male eine wirklich wissenschaftliche Darstellung des sogenannten Theaterstreites, der um die Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts auf der Londoner Bühne ausgefochten wurde. Im Gegensatz zu manchen seiner Vorgänger begnügt sich der Verfasser nicht damit, aus einigen Stücken Jonsons und seiner Gegner einige Anspielungen auf Zeitgenossen herauszuheben, sondern bemüht sich, alle in Frage kommenden Dramen methodisch und gründlich zu untersuchen.

Zu bedauern ist es, daß auch Pennimans eindringende Untersuchungen über den Beginn des Theaterstreites keine völlige Klarheit schaffen können. Nach einer Äußerung Jonsons zu Drummond hat Marston den Kampf begonnen, indem

er Jonson auf die Bühne brachte, *in his youth given to venerie.* Ein Stück Marstons, daß den Angaben Drummonds völlig entspräche, kann aber aber auch Penniman nicht nachweisen. Er nimmt daher zu einer kleinen Interpunktionsänderung seine Zuflucht, nach der die Notiz über den Beginn des Theaterstreites folgendermaßen lauten würde: *He had many quarrels with Marston; . . . the beginning of them were that Marston represented him in the stage. In his youth, given to venerie, he thought the use of a maide nothing in comparison to the wantoness of a wyfe* u. s. w. Ich kann leider Penniman in diesem Punkte nicht beitreten. Seine Änderung ist bedenklich, da, so weit ich sehe, Drummond nie ein absolutes Partizipium im Hauptsatze vor dem Verbum gebraucht; Pennimans Beispiele (*Being at the end of my Lord Salisburie's table* u. s. w. S. 41 Anm.) sind natürlich keine entsprechenden Parallelen. Sie ist ferner unnütz, da auch in der neuen Fassung Drummonds Angabe nicht zu dem stimmt, was wir über den Beginn des Theaterstreites ermitteln können. So weit wir wenigstens wissen, gingen dem ersten dramatischen Angriff Marstons (*Histriomastix*, Sommer 1599) viel wuchtigere Hiebe in einer nichtdramatischen Satire (*Scourge of Villanie*, Herbst 1598) voraus.

Besser gelingt es Penniman, die persönlichen Beziehungen der drei Kampfesdramen Jonsons nachzuweisen. Nach seinen Untersuchungen richten sich die Angriffe von *Every Man out of his Humour, Cynthias Revels* und *Poetaster* hauptsächlich gegen Daniel, Marston, Monday und Lodge. Besonders scheint es Jonson auf Daniel abgesehen zu haben, der schon in *Every Man in his Humour* verhöhnt worden war. Mit Dekker scheint er — im Gegensatz zu einer weit verbreiteten Annahme — bis 1600 in leidlich gutem Verhältnis gestanden zu haben, bis Dekker in diesem Jahre den *Satiromastix* begann; erst jetzt erfolgte auch über ihn das Strafgericht im *Poetaster.*

Wichtig ist auch Pennimans Feststellung, daß Jonson es keineswegs mit einer geschlossenen Phalanx von Gegnern zu thun hatte, sondern daß vielmehr Marston mit Monday und Dekker mit Daniel verfeindet erscheinen.

Ob Penniman recht hat, wenn er Marstons spätere Stücke von seiner Untersuchung ausschließt, ist mir zweifelhaft. Es ist doch wohl nicht ganz sicher, daß Marston sich zwischen 1601 und 1603 endgiltig mit Jonson versöhnte. Die Vorrede zur *Sophonisbe* (1606 gedruckt) sieht doch ganz so aus, als ob Marston den eben erst von ihm gelobten *Sejanus* wieder schlecht machen wolle. Diese Stelle hätte mindestens eine Erwähnung verdient.

Über Shakespeares Haltung in dem Streite wagt auch Penniman nichts Sicheres zu behaupten. Eine oft zitierte Stelle des *Return from Parnassus* (nach Wards Untersuchungen wohl zu Neujahr 1603 aufgeführt) spricht von einer *purge*, die Shakespeare dem *pestilent fellow* Jonson verabreicht habe. Penniman hält es für möglich, daß die Aufführung des *Satiromastix* auf dem Globustheater als Angriff Shakespeares gegen Jonson gelten konnte, weist aber auch die Annahme Fleays nicht zurück, der an Troilus und Cressida denkt. Ob aber die Datierung dieses Stückes eine solche Deutung zuläßt, muß einstweilen noch bezweifelt werden, besonders wenn wirklich die Anspielung des *Poetaster* (1601) auf *some better natures*, die sich mit Jonsons Feinden verbunden haben, auf Shakespeare gemünzt ist. Und selbst wenn wir Troilus und Cressida so früh ansetzen wollten,

so bietet doch die Figur des Ajax nicht mehr Vergleichungspunkte mit Jonson, als z. B. der Charakter Malvolios in Wie es euch gefällt.

Im Einzelnen möchte ich noch bemerken, daß die Stelle von *Cynthia's Revels* (V 2), an der Amorphus als Bruder von Mrs. Downfall bezeichnet wird, einen neuen Beweis dafür zu liefern scheint, daß Amorphus mit Monday, dem Dichter des *Downfall and Death of Robert Earl of Huntingdon*, zu identifizieren ist. Daß dem Verfasser des *Return from Parnassus* der *Satiromastix (the Untrussing of our humorous Poet)* bekannt war, dürfte hervorgehen aus den Worten Kempes (IV 3): *You are at Cambridge lusty humorous poets, you must untrusse!*

Groß-Lichterfelde. Wilhelm Dibelius.

John M. Robertson, Montaigne and Shakspeare. London, The University Press 1897. 169 S.

Die sichersten Stellen, die den Einfluß von Florios Montaigne-Übersetzung auf Shakespeare beweisen, scheinen mir noch immer die beiden von Capell und von Feis gefundenen, nämlich die von den kommunistischen Kannibalen im Sturm und die von der ersehnenswerten Vollendung (*consummation*) durch den Tod in Hamlets Selbstmordmonolog. Robertson strebt darüber hinaus und glaubt noch mehrfach in Hamlet, gelegentlich auch in Maß für Maß, Lear und Macbeth Nachklänge des Essayisten herauszuhören. Das ist ein begründetes Unternehmen, und ein nützliches, auch wenn die aufgedeckten Parallelen weder notwendig in solcher Art zu erklären noch vollständig sind.

Um andere Erklärungen auszuschließen, hätten die Autoren, die Shakespeare außer Montaigne zur Verfügung standen, systematischer durchgenommen werden müssen. So kann z. B. für die Erwägung Hamlets über den zweifelhaften Vorteil, der Fortinbras als Belohnung für sein heroisches Thun winkt, außer Montaignes Essay *On diversion* (Rob. S. 31) auch Plutarchs Charaktervergleichung von Theseus und Romulus die Anregung geboten haben; Plutarch war gemeinsame Quelle für Montaigne und Shakespeare. Oder wenn Hamlet sagt, es gibt an sich nichts Gutes oder Böses, *but thinking makes it so,* braucht weder Montaigne (Rob. S. 22), noch Giordano Bruno (Tschischwitz) mit der Vaterschaft dieses Gedankens betraut zu werden; denn Shakespeare fand ihn bereits im *Euphues* wiederholt ausgedrückt, wie Beyersdorf, Shakespeare-Jahrbuch XXVI 307—308, treffend bemerkt hat. Aber Robertson, ganz erfüllt von Montaigne, ist überhaupt geneigt, Shakespeares sonstige Belesenheit zu unterschätzen. Er behauptet S. 100, Plutarch scheine ihn erst um 1600 ergriffen zu haben; als wäre nicht schon die Behandlung des Theseus und seiner Umgebung im Sommernachtstraum unleugbar aus dem ersten Kapitel des großen Biographen geschöpft. Er behauptet S. 103 in schier unbegreiflicher Weise: *Chaucer counted for almost nothing in Elizabethan letters.* Er bemüht sich, Cunliffes Argumente für Shakespeares mehrfache Anlehnung an Seneca zu entkräften, während Cunliffes Angaben vielmehr in wesentlichen Punkten der Ergänzung bedürfen, besonders was die Abhängigkeit des *Titus Andronicus* vom *Thyest* betrifft. Der Mehrgewinn, den uns Robertsons Forschungen in die Scheune bringen, bedarf demnach noch eines gründlichen Worfelns.

Andererseits lassen sich solch vage Ähnlichkeiten mit Montaigne noch in weit größerem Umfange anführen. Man hat sich z. B. oft gewundert, woher Shakespeare den Gedanken haben mag, den Hamlet den Schauspielern gegenüber ausspricht, über die Erschütterung eines sonst ganz harten Verbrechers durch ein Trauerspiel: Montaigne Buch II, Kap. XXVII erzählt, daß der Tyrann von Pheres, Alexander, *could not endure to see tragedies acted in the theatres, for fear his subjects should see him sob and weep at the misfortunes of Hecuba and Andromache; he who without remorse or pity caused daily so many poor people to be most cruelly massacred and barbarously murthered.* Und auch vor der Hamletzeit, wo Robertson den Einfluß des Montaigne, weil noch unübersetzt, grundsätzlich leugnet, sind solche Parallelen vorhanden. Den Monolog, den Heinrich V. am einsamen Wachtfeuer in der Nacht vor der Schlacht von Agincourt hält (A IV, Sc. 1), über die Verantwortung und Last des Königtums, das doch nur durch Ceremonien glänze, viel Genuß des gemeinen Mannes ausschließe und dafür schlimmster Schmeichelei ausgesetzt sei, ist fast Schritt für Schritt in Montaignes Essay *On the incommodity of greatness* wiederzufinden. Auf das Vorkommen der Sphärenmusik im Kaufmann von Venedig und bei Montaigne hat Beyersdorf aufmerksam gemacht (Jahrbuch XXVI 260), dessen Aufsatz auch sonst für Robertson Wert gehabt hätte.

Die Frage, wie viel Shakespeare aus Montaigne gelernt hat, ist daher trotz Robertsons Fleiß noch eine offene und wird es bleiben, bis man sie in Zusammenhang mit der ganzen Denkgeschichte der englischen Hochrenaissance zu lösen unternimmt. A. B.

J.-J. Jusserand, Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris. A. Colin et Cie. 1898. 389 S.

Der Inhalt des vorliegenden Buches deckt sich zum guten Teile mit einem in der Cosmopolis 1896 erschienenen Aufsatze des Verfassers. Der Gegenstand hat schon andere Forscher vor Jusserand zur Darstellung gereizt, und wenn auch Lotheißens Artikel Shakespeare in Frankreich (in «Litteratur und Gesellschaft in Frankreich zur Zeit der Revolution 1789—1794») nur feuilletonistischer Natur ist, so hätte doch die eingehende Schrift von A. Lacroix: *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français* (Bruxelles 1856), sowie auch der Aufsatz von Pellissier: *Le drame Shakespearien en France (Essais de littérature contemporaine*, Paris 1893 S. 69—109) gekannt und verwertet werden sollen. Was im besonderen das Verhältnis von Voltaire zu Shakespeare betrifft, so fällt es gleichermaßen auf, daß die Arbeiten von A. Schmidt: Voltaires Verdienste um die Einführung Shakespeares in Frankreich (Königsberg 1864) und von K. Elze: Hamlet in Frankreich (zuerst im Shakespeare-Jahrbuch I, 86—126, dann in «Abhandlungen zu Shakespeare» 1877 S. 1—55) keinerlei Beachtung erfahren haben. Im übrigen darf man dem Verfasser keinen Mangel an Gründlichkeit oder Sachkenntnis vorwerfen; sein Buch ist anregend geschrieben, wenn auch zuweilen sehr weit ausgeholt wird und darin Dinge vorgebracht sind, die wenig zum Thema gehören (z. B. die Episode mit Crébillon S. 190 ff.). Wir erfahren vor allem eine ganz neue und wichtige Thatsache, deren Aufdeckung Jusserands besonderes Verdienst

ist, nämlich daß zwischen 1675 und 1684 Clément, der Bibliothekar Ludwigs XIV., auf einen Zettel, der sich auf die zweite Folioausgabe der Werke Shakespeares bezieht, folgendes Urteil schrieb: *Ce poète anglois a l'imagination assés belle, il pense naturellement, il s'exprime avec finesse; mais ces belles qualitéz sont obscurcies par les ordures qu'il mêle dans ses Comédies.* Sonst ist die Ausbeute für das 17. Jahrhundert gering; dabei hätte, wie mir scheint, der Meinung Cootes (es war auch Athenäum 1865 I, 96 anzuführen), daß der Bericht Héroards z. J. 1604 sich auf eine Aufführung des zweiten Teiles von Heinrich IV. (vor dem Dauphin Ludwig XIII) beziehe, etwas mehr Gewicht beigelegt werden sollen; und weiter würde eine Nachprüfung der von Baron im *Athênaeum français* 1855 aufgestellten und schon von Lacroix und Elze (Abhandlungen zu Shakespeare S. 1) berücksichtigten Behauptung, daß in Cyranos de Bergerac Tragödie *Agrippine* (1654) Anklänge an Shakespeare wahrzunehmen seien, sich als fruchtbar erwiesen haben. Diese Nachprüfung hat Jakob Engel in seiner Abhandlung «Shakespeare in Frankreich» (Shakespeare-Jahrbuch XXXIV S. 66—118) vorgenommen und recht wahrscheinlich gemacht, daß Cyrano wenigstens den Hamlet gekannt und benutzt hat.

Was das 18. Jahrhundert angeht, so durfte da, wo von Neuerungen und überhaupt vom beginnenden Kampfe gegen die klassische Tragödie gehandelt wird, J.-J. Rousseau nicht vergessen werden, wie dies ungerechterweise so oft geschieht. Rousseau hat im 17. Briefe des 2. Teiles der *Nouvelle Héloïse* schon die Hauptschäden, an denen das französische Theater krankte, bloßgelegt: er wendet sich gegen die fortwährende Bearbeitung antiker Stoffe und gegen das ausschließliche Auftreten hochwohlgeborener Personen, bemerkt, daß auf der französischen Bühne so viel gesprochen werde, während sie so wenig Handlung zeige, daß die Leidenschaft nicht ihre wahre Sprache rede, daß der Franzose auf dem Theater nicht Natur und Illusion suche, sondern *esprit* und *pensées* und außerdem dorthin gehe, um gesehen zu werden und Stoff zum Klatsch zu sammeln (Oeuvr. IV, 172—4). Wenn ferner des längeren von Garrick die Rede ist, so scheint die Bemerkung am Platze zu sein, daß die Begeisterung der Franzosen doch nicht sowohl dem Dargestellten als den schauspielerischen Leistungen Garricks an sich galt, und bezüglich des enthusiastischen Briefes der Frau Necker ist zu berücksichtigen, daß sie geborene Schweizerin war, mithin sich ihre wirkliche Ergriffenheit und ihr Verständnis für die individualistische Kunst Shakespeares aus ihrer germanischen Abstammung erklären läßt. Die Darstellung des Verhältnisses von Voltaire zu Shakespeare läßt insofern zu wünschen übrig, als zu sagen war, was schon Hettner in seiner Geschichte der französischen Litteratur im 18. Jahrhundert S. 233 und nach ihm Andere mit Recht hervorgehoben haben, daß seine Nachahmung Shakespeares, im Grunde genommen, eine rein äußerliche ist, zudem, daß er dabei nicht immer *bona fide* gehandelt hat. Richtig ist, daß die Vorrede zur Übersetzung von Letourneur ihn ganz besonders erbost haben muß; aber gerne hätte man die Thatsache angeführt gesehen, daß trotz des *Appel* von 1761 Voltaire noch 1764 Shakespeare so würdigte, wie es bei den nationalen Vorurteilen und seiner ganzen Auffassung von der Kunst überhaupt möglich war, ja daß er damals entschieden seinen lichtesten Augenblick in der Beurteilung Shakespeares gehabt hat, denn er schreibt am 28. Februar dieses Jahres an Saurin: *Mais ce Gilles Shakespeare, avec toute sa barbarie et son ridicule, a comme Lope de Vega des traits si naïfs et si vrais et un fracas d'action si imposant que tous les raisonnements*

de Pierre Corneille sont à la glace en comparaison du tragique de ce Gilles (Oeuvr., Correspondance XI, 141). Ungern vermißt man auch die Erwähnung des bezeichnenden Umstandes, daß, als Voltaire die Übersetzung des Cæsar der Akademie überreichte, diese durch den Mund d'Alemberts gestand, sie habe die Urschrift nicht zum Vergleiche heranziehen können (Hettner S. 231), sowie ferner die Registrierung des berühmten *sauvage ivre*, womit Voltaire in dem Schreiben an die Akademie von 1776 den großen Briten zu beehren für angemessen hielt. — In den Abschnitt: *De 1750 à la Révolution* sind auch Chateaubriand und Frau von Staël einbegriffen; doch war von der letzteren auch das anzuführen, was sie im 15. Kapitel des zweiten Teiles von *De l'Allemagne* über Shakespeare sagt und was immerhin von einer etwas gereifteren Anschauung zeugt als das in *De la Littérature* Geäußerte.

Das Buch wird durch einen *Épilogue* beschlossen, in welchem der Verfasser einen schnellen Blick auf die Zeiten der Restauration, des zweiten Kaiserreiches und der Republik wirft. Bei dem summarischen und lückenhaften Charakter dieser Bemerkungen wäre es vielleicht unnötig, auf dieselben einzugehen, und man könnte auf die oben angeführten Artikel von Pellissier und Jakob Engel verweisen, von denen namentlich der letztere über die Schicksale Shakespeares im Frankreich des 19. Jahrhunderts ausführlich und im ganzen mit zutreffendem Urteile handelt. Da aber jener *Épilogue* einmal gedruckt ist, so muß man doch sagen, daß er manches Schiefe und Unklare enthält, so daß der nicht eingeweihte Leser mehrfach unrichtige Vorstellungen erhalten kann. V. Hugo hat Shakespeare trotz alles Geredes nicht verstanden; am ehesten ist noch A. de Vigny in das Wesen Shakespearescher Kunst eingedrungen, aber es fehlte ihm ebenso wie den anderen Romantikern an dramatischer Gestaltungskraft, so daß denn schon deshalb die größere oder geringere Kenntnis des englischen Dichters keine wirklich fruchtbaren Folgen für das romantische Theater gezeitigt hat. Auch späterhin ist es nicht anders geworden, und wenn es S. 374—375 heißt, daß Frankreich die Welt mit *pièces* d. h. mit Lustspielen und Possen versorge, so hat das mit Shakespeare nichts zu thun. Der größte dramatische Dichter ist nicht heimisch auf dem französischen Theater, und noch heute wagt es niemand in Frankreich, ein Stück von ihm intact auf die Bühne zu bringen. Nicht nur der großen Masse, sondern auch der ungeheuren Mehrheit des gebildeten französischen Publikums ist und bleibt er ein Fremder, wie auch Pellissier anerkennt, ein «wüstes Genie», und der Grund hiervon liegt gewiß nicht nur in dem gallischen Hange für das Rednerische oder in den alten Theatertraditionen, die noch jetzt den französischen Tragödiendichter, wenn irgend möglich, Orts- und Zeiteinheit herbeiführen lassen, sondern auch und vielleicht in erster Linie daran, daß, wie Heinrich Heine treffend bemerkt hat, Shakespeare zu naturwahr ist und in Frankreich die Kinder schon mit der Muttermilch die Konvention und soziale Lüge einsaugen. — S. 253 lies *Moultou* für *Moulton*.

Berlin. O. Schultz-Gora.

W. Franz, ao. Professor an der Universität Tübingen, Shakespeare-Grammatik. Erste Hälfte. Halle a. S. Niemeyer 1898. XII + 272 S. (4.50 Mk.)

Obwohl von diesem Werk bloß die erste Hälfte vorliegt und ein endgiltiges Urteil erst möglich sein wird, wenn es abgeschlossen ist, sei doch die Aufmerksamkeit aller, die sich für Shakespeare interessieren, nachdrücklich auf dasselbe hingelenkt.

Der Verfasser strebt «eine übersichtliche Zusammenfassung der charakteristischen Züge des Shakespeareschen Englisch» an. Die Vergleichsbasis bildet das heutige Englisch, doch sind von jeder einzelnen Erscheinung die Vorstufen in den früheren Sprachperioden berücksichtigt und so eine entwicklungsgeschichtliche Behandlung ermöglicht. Dadurch sowie durch gründliche Durchforschung des gesamten Materials, natürlich auch durch Verwertung der Forschungen der letzten Zeit unterscheidet sich dieses Buch von der zum Teil recht äußerlichen *Grammar* Abbotts und dem innerhalb eines engeren Rahmen sich bewegenden und ein näheres Ziel anstrebenden Buche von Deutschbein. Die vorliegende erste Hälfte behandelt die Formenlehre und einen Teil der Syntax, den Artikel, das Pronomen, das Adverbium und die Präpositionen umfassend, letztere drei Kapitel im Anschluß an frühere Arbeiten des Verfassers, die in den Englischen Studien Bd. 17, 18 und 20 veröffentlicht sind. Die zweite Hälfte soll auch eine allgemeine Einleitung über die Entwicklungsgeschichte der Sprache im 16. und 17. Jahrhundert bringen.

Eine nähere Besprechung des Werkes wird besser auf den Zeitpunkt aufgespart, wo es vollendet vorliegt, umsomehr als der Abschluß dieses Bandes unseres Jahrbuchs drängt. Ich möchte aber diese Gelegenheit benutzen, eine allgemeine Forderung auszusprechen, deren Berechtigung, ja Notwendigkeit, mir bei Betrachtung dieses Buches abermals vor Augen getreten ist, obwohl ich fürchten muß, bei den meisten meiner Leser auf Widerspruch zu stoßen. Um so mehr scheint es mir nötig, sie zu verfechten.

Franz' Buch setzt ein mit der Formenlehre, er läßt die Lautlehre wortlos bei Seite. Nun hat aber das Shakespearesche Englisch so verschieden von dem heutigen geklungen, daß man getrost behaupten kann, unser Dichter würde, wenn er heute auferstünde, zunächst Mühe haben, sich mit seinen Landsleuten zu verständigen. Ja, man kann vielleicht sogar sagen, daß der Abstand seiner Sprache von unserer in der Lautgebung, was man also gemeiniglich Aussprache nennt, größer ist als der in syntaktischer Beziehung, da sich jene in grundlegenden Zügen völlig verändert hat, während dies beim Satzbau doch nicht der Fall ist. Allerdings verdeckt die von der heutigen nicht sehr stark abweichende Schreibung den großen Abstand in der Lautung fast gänzlich, und daher ist es gekommen, daß man diesem Punkt verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Zudem sind viele vom Betrieb der klassischen, also toter Sprachen her noch immer gewöhnt, die Aussprache als etwas mehr Äußerliches, Unwesentliches zu betrachten. Kann aber das richtig sein? Ist nicht vielmehr das lebendige, gesprochene Wort das letzte Ziel, dem wir zustreben müssen? Wenn die Philologie die Aufgabe hat, das Verständnis der aus früherer Zeit überlieferten Litteraturwerke zu erschließen, durch ihre Interpretationskunst sie wieder zu beleben — gehört es nicht zu dieser Aufgabe, sie auch dem Ohr wieder lebendig zu machen? Die sinnliche Wirkung der Sprache ist gewiß ein nicht zu unterschätzender Faktor der dichterischen Wirkung überhaupt. Wie will man nun über sie urteilen, wie will man Wohlklang, rhythmischen Schwung und dergleichen einschätzen, wenn man sich nicht die Dichtung in dem Klange, den sie im Munde des Dichters hatte, zu Gehör bringen kann?

Die klassische Philologie, die ihren jüngeren Schwestern Ausgangspunkt und Muster war, hat solche Gesichtspunkte weniger in den Vordergrund gerückt — aus leicht ersichtlichen, wenn auch nicht immer zu billigenden Gründen. Dieser

Umstand soll aber die Philologie einer lebenden Sprache nicht abhalten, eigene Wege einzuschlagen. Ich bin sogar der Ansicht, daß wir in diesem einen Punkt, in der schärferen Erfassung alles Lautlichen, der Mutterwissenschaft neue Anregungen liefern, ihr zum Muster werden und damit einen Teil des ihr gebührenden Dankes abstatten könnten.

Vielleicht begegne ich bei manchen meiner Leser, die der sprachgeschichtlichen Forschung der letzten Jahrzehnte ferner stehen, dem Einwande, daß die ausgesprochene Forderung theoretisch berechtigt, aber praktisch unerfüllbar sei; der Klang der Sprache Shakespeares sei unwiederbringlich dahin. Dies trifft aber keineswegs zu. Die letzten Feinheiten werden uns wohl für immer verschlossen bleiben. Aber bis zu einem nicht geringen Grade können wir die Lautgebung des 16. Jahrhunderts erschließen. Wir haben eine stattliche Reihe direkter Zeugnisse für die Aussprache jener Zeit in verschiedenen grammatischen Schriften, zum Teil von hohem wissenschaftlichem Werte. Eigentümlichkeiten der Schreibung und des Reimes, nicht selten auch die Wortspiele lassen Schlüsse auf den Klang zu, und unsere immer mehr zunehmende Erkenntnis der englischen Sprachentwicklung überhaupt lehrt namentlich, wo sich verschiedene Möglichkeiten ergeben, die richtige auswählen. Ellis hat in seinem monumentalen Werk *On Early English Pronunciation* (III, 917—996) einen bedeutungsvollen ersten Anhieb gemacht. Eine neuerliche sorgfältige Durcharbeitung des Materials, namentlich mit Verwertung des inzwischen durch andere Forschungen über das Früh-Neuenglische Festgestellten, würde wohl eine ziemlich weitgehende Rekonstruktion der Lautgebung unseres Dichters ermöglichen.

Ich gehöre nun keineswegs zu denjenigen, welche der Ansicht sind, daß wir Shakespeare n u r in der Aussprache des 16. Jahrhunderts lesen sollen, wie wir uns Chaucer ganz allgemein nur in der des 14. zu Gehör bringen. Das wäre doch wohl zu weit gegangen. Denn Shakespeare ist noch heute so lebendig, daß wir auf den Reiz, ihn in einer lebendigen Lautgebung uns vorzuführen, nicht von vornherein verzichten dürfen. Aber jeder Anglist sollte imstande sein, seine Werke auch so zu lesen, wie er selbst gesprochen hat, namentlich wenn es sich um intimere Dinge handelt. In jedem Falle verlieren wir etwas von der Wirkung, die Shakespeare auf seine Zeitgenossen ausgeübt hat. In jenem erhält seine Sprache eine andere Färbung, als er selbst im Ohr gehabt und angestrebt hat; in diesem ist die Wirkung nicht so unmittelbar und lebendig, weil die Lautgebung von der uns lebendigen abweicht. Ein solcher Verlust ist eben unvermeidlich. Aber wir sollen die Fähigkeit besitzen, uns für den zu entscheiden, der je nach den augenblicklichen Bedürfnissen und Zwecken der geringere ist.

Sicher ist, daß wir den sprachlichen Wirkungen Shakespeares erst dann völlig gerecht werden können, wenn wir seine Lautgebung beherrschen. Vor allem gilt dies von seinen Reimen, die uns oft so hart klingen. Die häufige Bindung *love* : *move* ist in moderner Aussprache namentlich deutschen Ohren geradezu schauderhaft, da die Vokale sowohl ihrer Klangfarbe als ihrer Dauer nach verschieden sind. Dass solche Reime auch von ganz modernen Dichtern nicht gemieden werden, kann daran nichts ändern. Zur Zeit Shakespeares lautete aber das erste Wort [*luv*], d. h. es wurde mit demselben Vokal gesprochen wie noch heute *full*: da war wenigstens die Klangfarbe der reimenden Laute im Wesentlichen dieselbe. Eine genauere Untersuchung würde festzustellen haben, ob er

nicht auch die sonst im 16. Jahrhundert gesicherte Aussprache mit langem [*u*] kannte, bei welcher der Reim vollständig korrekt würde. Ebenso werden manche Wortspiele rst dann recht verständlich, das Treffende an ihnen kommt erst zum Ausdruck, venn wir sie uns in der Sprechweise des Dichters vorführen.

Manchmal finden auch ganz andere Dinge erst bei schärferer Erfassung des autlichen ihre Würdigung.

Der pedantische Holofernes in Love's Labour's Lost wendet sich einmal egen gewisse Aussprachsweisen: *I abhor . . . . such rackers of orthography, s to speak dout, fine, when he should say doubt; det, when he should pronounce ebt, — d, e, b, t, not d, e, t; he clepeth a calf, caulf; half, haulf; neighbour ocatur nebour; neigh abbreviated ne.* (V,1). Die Bemerkungen Delius' zu dieser telle treffen nicht überall das Richtige und erschöpfen die Sache nicht. Sowohl ie Aussprache von *doubt, debt* ohne *b* (das ja eine rein orthographische Zuthat nter lateinischem Einfluß ist, wie schon der Blick auf die französischen Etyma ehrt), als auch die Artikulation der Folge *al* wie *aul* (mit diphthongischem *au* ngefähr wie im Deutschen) stand im 16. Jahrhundert völlig fest. Wenn nun Iolofernes nach Maßgabe der Schreibung die Aussprache korrigieren will und sich lamit dem allgemein herrschenden Brauch entgegenstellt, so ist das gewiß ein rgötzlich Stück Pedanterie, das ihn treffend charakterisiert. Bei *neigh* und *neighbour* verhält es sich etwas anders: das *gh* war um jene Zeit im Verstummen begriffen und Holofernes ergreift bloß die Partei der Konservativen.

Zu Romeo I, 3, 54: *A perilous knock; and it cried bitterly*, bemerkt Delius (I,170): «die meisten Herausgeber setzen dafür das aus nachlässiger Aussprache und mißverstandener Etymologie des Wortes entstandene *parlous*, das an anderen Stellen ei Shakespeare vorkommt.» Die Form *parlous* ist aber keineswegs so entstanden. Sie tellt vielmehr die normale Entwicklung des ursprünglichen *perilous* dar. Die ynkope des Mittelvokals ist ebenso berechtigt, wie in *captain, remnant* und dgl. us me. *capitain, remenant*), und die Entwicklung der Folge *er* zu *ar* dieselbe ie in *far, star* aus me. *fer, sterre* oder auch in *clerk, sergeant*, wo nur die chreibung unter französischem Einfluß hinter der Lautentwicklung zurückgeblieben t. Wenn nun dennoch die Form *perilous* sich erhalten und schließlich sogar die ndere aus dem Felde geschlagen hat, so ist dies zunächst dem Einfluß des Subantivs *peril*, in dem kein Anlaß zur Synkope und daher auch nicht zur weiteren ntwicklung vorlag, dann wohl auch französischem Einfluß zuzuschreiben. Die utgesetzliche Form *parlous* hat daher im 16. Jahrhundert offenbar einen volksimlichen Charakter gehabt. Deswegen aber würde sie sehr gut an der angezogenen telle in den Mund der Amme passen, und die Emendation der von Delius bekämpften Herausgeber hat einiges für sich. Veranlaßt ist sie ja zunächst durch etrische Erwägungen. Eine Entscheidung würde vielleicht durch eine Unteruchung der metrischen Verhältnisse aller anderen Fälle, wo dieses Wort vorommt, sowie der ähnlicher Wörter zu erreichen sein.

Damit stoßen wir auf eine wichtige Frage, welche eine Lautlehre Shakespeares u beantworten hätte: wie er überhaupt dreisilbige Wörter, von der Art wie *risoner, different,* sprach oder im Verse gesprochen wissen wollte. Die Drucke des 6. Jahrhunderts bieten häufig synkopierte Formen wie *prisner*, und es ist bekannt, laß solche Wörter vielfach im Vers die Rolle zweisilbiger spielen. Wie weit waren liese Synkopen, die später unter gelehrten Einflüssen wieder rückgängig gemacht

worden sind, in der Sprache unseres Dichters durchgeführt? Nur eine genaue Untersuchung der Schreibungen jener Zeit im Verein mit metrischen Beobachtungen könnte Antwort liefern. Freilich müßte eine solche Untersuchung anders angelegt sein als die bekannte Schrift Lummerts über die Orthographie der ersten Folio (Halle 1883), die sogar anderen als Muster gedient hat. Sie dürfte nicht die Abweichungen vom heute Üblichen nach rein orthographischen Gesichtspunkten verzeichnen, sondern müßte von der Vorstufe der Sprache des 16. Jahrhunderts, vom Spätmittelenglischen ausgehend, darlegen, wie jeder Laut wiedergegeben wird.

Endlich würde eine phonetische Erfassung der Sprache Shakespeares wohl auch der Formenlehre und Syntax Förderung bringen und manche Erscheinungen in neuem Lichte erscheinen lassen. Der Ausspruch Sievers', daß auch ein großer Teil der Syntax ohne phonetische Einsicht nicht zu verstehen sei (Pauls Grundriß der germ. Phil. [2] I 284), wird sich auch in einem kleineren Ausschnitte des Gesamtgebietes bewahrheiten.

Franz wird sich nun wohl gegenüber der ausgesprochenen Forderung darauf berufen, daß er, wie er ausdrücklich hervorhebt, keineswegs den Anspruch erhebt, eine erschöpfende grammatische Analyse der Sprache Shakespeares zu liefern, sondern nur ihre charakteristischen Züge darstellen will. Es fragt sich nur, ob nicht gerade die lautliche Gestaltung zu diesen Zügen gehört. Auch bei dem, was er bietet, glaubt man manchmal zu spüren, daß er von phonetischer Grundlage ausgehend manches anders dargestellt hätte. Dies durch Beispiele zu belegen, müssen wir auf den Zeitpunkt verschieben, wo wir überhaupt des näheren auf das Werk einzugehen beabsichtigen.

Jedenfalls ist es eine bemerkenswerte Leistung, die der Beachtung aller Freunde des großen Dramatikers empfohlen sei. Hoffen wir, daß es uns bald abgeschlossen vorliegt.

Graz, am 10. März 1899. K. Luick.

Christian Eidam, Königl. Gymnasialprofessor, Bemerkungen zu einigen Stellen Shakespearescher Dramen, sowie zur Schlegelschen Übersetzung. Beilage zum Jahresberichte des Königl. Neuen Gymnasiums in Nürnberg für das Schuljahr 1897/98. Nürnberg, Buchdruckerei von J. L. Stich, 1898. 47 S.

Die kleine Schrift ist aus der Beschäftigung mit Shakespeare in der Schule hervorgegangen, und pädagogische Rücksichten sind es auch, die bei vielen Punkten für den Verfasser maßgebend waren. Doch sind die Bemerkungen, die hier zu fünf Dramen unseres Dichters (Merch., Rich. II., Cæsar, Lear, Macbeth) gemacht werden, immer auch vom wissenschaftlichen Standpunkt beachtenswert.

Ich will hier nur kurz meine Ansicht aussprechen, für Begründung in jedem einzelnen Falle steht mir leider der Raum nicht zu Gebote. Was zu Merch. II, 9, 61 gesagt wird, kommt mir unwahrscheinlich vor. Zu Merch. III, 3, 26:

The duke cannot deny the course of law:
For the commodity that strangers have
With us in Venice, if it be denied,
Will much impeach the justice of the state:
30 *Since that the trade and profit of the city*
Consisteth of all nations —

sagt der Verfasser S. 17: «Daß die ganze Stelle leichter verständlich wäre, wenn man nach *law* den Strich- oder Doppelpunkt streichend oder durch ein Komma ersetzend, *for* = *on account of* nehmen, nach *Venice* ein anderes Zeichen (Punkt oder Strichpunkt) setzen, und statt *will* Z. 29 *'twill* schreiben würde, ist zweifellos . . . . Doch muß es unser Grundsatz sein, von der überlieferten Fassung nur in zwingenden Fällen abzuweichen.» Hier scheint der Verfasser nicht bemerkt zu haben, daß die Interpunktion hinter *law* nur auf die neueren Herausgeber zurückgeht: in der Folio fehlt der Strich- oder Doppelpunkt. Auch steht hier nach *state*, Z. 29, nur ein Komma; daher ist es keine größere Abweichung, wenn wir das Komma nach *Venice* in einen Strichpunkt verwandeln. Ich möchte also trotzdem das *will* Z. 29 auf die Verweigerung des Gesetzes beziehen und hier *'twill* lesen. Die Erklärung scheint mir weniger gezwungen, als die vom Verfasser gebotene. Freilich ist diese noch plausibler als die von Clark-Wright, Furness u. a. — Unbegründet ist meiner Meinung nach die Bemerkung zu IV, 1, 326; und auch die folgende zu Rich. 2: II, 3, 302 ist wohl nicht notwendig. Beachtenswert ist, was zu Rich. 2: IV, 1, 172 gesagt wird, wenn auch nicht über jeden Zweifel erhaben. Aber nicht gelten lassen kann ich die Erklärung, die der Verfasser zu Rich. 2: V, 3, 43 bietet, wo York hinter der Thür ruft:

Shall I for love speak treason to thy face?

Eidam übersetzt hier:

Laß, bitte, von Verrat mich vor dir sprechen!

Schlegel dagegen überträgt ganz richtig

Muß ich aus Liebe dich ins Antlitz schmähen?

Richtig ist die Erklärung von Rich. 2: V, 6, 24. Doch besagt die bisherige Übersetzung ungefähr ebensoviel. Auch die von Cæsar I, 2, 122 ist recht ansprechend, wie überhaupt die Bemerkungen zu diesem Drama allgemein befriedigen werden. — Ebenso scheinen mir einige der bei Lear angemerkten Stellen gut erklärt; unwahrscheinlich ist nur die zweite, fraglich die drei letzten Bemerkungen. Was zu Gunsten der Echtheit der von Clark-Wright angezweifelten Macbeth-Stellen angeführt wird, ist, glaube ich, durchaus zutreffend. Dagegen befriedigen die beiden letzten Erklärungen wieder weniger. Aber es ist bei einer derartigen Arbeit ganz selbstverständlich, daß der Leser nicht in jedem Punkte mit dem Verfasser übereinstimmt; deshalb verdienen doch seine Ausführungen die Aufmerksamkeit der Interpretatoren.

Am Schluß wendet sich der Verfasser an die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft mit dem Wunsche, es möge die Schlegel-Tiecksche Übersetzung in einer von allen Fehlern befreiten Form der Allgemeinheit der Leser zugänglich gemacht werden, damit nicht die Einheitlichkeit des deutschen Shakespearetextes darunter leide. Wenn der Verfasser S. 11 scharf gegen altertüm-

liche Ausdrücke bei Schlegel zu Felde zieht, so kann ich ihm hierin nicht folgen. Wie viel mehr altertümliche Wendungen enthält doch das Shakespearesche Original; und doch wird dem Verfasser nicht der Gedanke kommen, daß man auch diesem ein modernes Mäntelchen umhängen sollte. Jedenfalls ist die Arbeit ein erfreuliches Zeichen dafür, daß man an den deutschen Gymnasien nicht nur der praktischen Spracherlernung und den «Realien», sondern auch noch der Blüte der englischen Litteratur warmes Interesse entgegenbringt.

W. K.

The Works of Shakespeare edited with Introductions and Notes by C. H. Herford. In 10 vols. Vol. I. London, Macmillan 1899. XIX, 390 S.

Obwohl von dieser beachtenswerten Neuausgabe erst ein Band vorliegt, läßt sich doch bereits sehen, daß ihr Hauptwert in den feinen Bemerkungen über Shakespeares Kunst liegt, die Herford den einzelnen Dramen voranschickt. Niemand wird sie ohne Genuß und Anregung studieren. Daneben widmet er der Chronologie, der Quellenuntersuchung und dem Nachleben jedes Werks gebührende Aufmerksamkeit, wobei es den Deutschen besonders angenehm berührt, bei Verlorener Liebesmüh und Sommernachtstraum die Anteilnahme unserer Klassiker so freundlich berücksichtigt zu finden. Die Anmerkungen sind wesentlich, doch nicht ausschließlich worterklärend; man sieht aus ihnen mit Verwunderung, in wie vielen Dingen Shakespeare in sprachlicher Hinsicht für den heutigen Engländer bereits veraltet und dunkel geworden ist, während er für uns in der Schlegelschen Übersetzung wie ein moderner Klassiker klingt. Druck und Ausstattung sind vorzüglich. — Auf die folgenden Bände werden wir noch zurückkommen.

A. B.

A New Variorum Edition of Shakespeare ed. by H. H. Furness. Vol. XI. The Winter's Tale. Philadelphia, Lippincot, 1898. XIII, 432 S.

Der stattliche Band gilt diesmal einem Drama, das dem Erklärer verhältnismäßig wenig Mühe macht. Für die Textkritik des Wintermärchens kommt ausschließlich die erste Folio in Betracht. Die Entstehungszeit wird von allen neueren Forschern auf 1610—1611 angesetzt. Quelle ist in der Hauptsache der Dorastus-Roman von Greene, den Furness vollständig mit abdruckt; auf die in Boyles einschlägiger Abhandlung (St. Petersburg, 1885) aufgeworfenen Geschichtsfragen ist er nicht eingegangen; ebenso wenig auf die von Bolte, Jahrbuch XXVI, 87, beigebrachte holländische Parallele zur Schlußscene (Hermiones Wiederbelebung), während ihm Kœppels Entdeckung ihrer Separatquelle (Archiv 97, 329—332, ersch. Herbst 1896) offenbar noch nicht zugekommen war. Was das Nachleben des Stückes betrifft, teilt Furness die Bearbeitung Garricks mit; ein Hinweis auf Coleridge's gewichtige Nachahmung Zapolya hätte nicht geschadet. Unter der Überschrift *German Criticism* finden wir Ausschnitte aus Schlegel, Kreyßig, Bulthaupt, Lewes, Brandes.

In der Einleitung haben einige Sätze eine über den eigentlichen Gegenstand hinausgehende Bedeutung. Es wird uns Deutschen S. XI gesagt, daß wir und selbst manche Engländer mit Unrecht behaupten, Shakespeare sei durch uns entdeckt worden. *Lessing's voice was the first to sound in Germany the praises of Shakespeare — a grand and mighty voice, it must be gladly confessed; — but when*

the masterly Hamburgische Dramaturgie appeared, . . . Shakespeare's works had been edited by Rowe, Pope, Theobald, Hanmer, Warburton, Johnson, and Capell, in edition after edition, and, possibly, Steevens was at work on the First Variorum. We do not wish to blink one atom of indebtedness to our German fellow-students for all the indefatigable zeal, and labour, and learning which they have brought, and helpfully brought, to the study of Shakespeare, — the thirty-three noble Yearbooks would put us to the blush, if we did; — but it is none the less befitting that, at least every now and then, we should set them up a glass wherein it may be seen how far afield the very best of them may grope, by no means owing to any lack of knowledge and great learning, but simply because they were not born to the inheritance of the tongue of the greatest name in English literature. Was hier an gutem Willen gegenüber den *German brothers* sich ausspricht, nehmen wir dankend an; Furness ist unser Freund, und um so liebevoller studieren wir seine fleißigen, nützlichen Bücher. Aber der Deutsche, der seinen Landsleuten die Entdeckung Shakespeares zuschrieb, gehört längst der Vergangenheit an; er verschwand, als Furnivall sein *Centurie of praise* herausgab; in Hettners Litteraturgeschichte, die jene Behauptung enthielt und vor fast einem halben Jahrhundert verbreiten half, ist sie seitdem (in der 5. Aufl.) getilgt worden, und sollte sie heute noch von einigen Gebildeten festgehalten werden, so sind diese in bezug auf Shakespeare stark im Hintertreffen geblieben. Nicht Shakespeare ist von Lessing entdeckt worden, sondern die Einsicht, daß seine Kunst ebenso groß war wie sein Genie. Dies aber hat der Engländer, der solche Einsicht von Lessing lernte und dann zuerst an der Themse predigte, nämlich S. T. Coleridge, selbst mit aller Offenheit erklärt, im 23. Kapitel seiner *Biographia literaria*; und nachprüfend können wir haarscharf beweisen, daß er hiebei nicht etwa einen Gedächtnisfehler beging; denn unmittelbar bevor er nach Deutschland ging und Lessing studierte (1798), sagte er noch zu Hazlitt, Shakespeare sei an Kunst *a more stripling* gewesen, und unmittelbar nach seiner Heimkehr (1800) sagte Wordsworth bereits auf Grund seiner Mitteilungen, die Deutschen seien den Engländern mit dem Beweise zuvorgekommen, daß Shakespeare nicht bloß ein wildes Genie, sondern ein großer Künstler gewesen sei. Das habe ich 1886 in meinem biographischen Versuch über Coleridge S. 251 auseinandergesetzt und seitdem in fortgesetztem Shakespearestudium nur bestätigt gefunden. Hat einer der Unsern, ohne die Sprache Shakespeares zu erben, diese Seite seiner Größe entdeckt und haben unsere Dichter, Theater, Leser, Kritiker und Philologen mit einer bis auf den heutigen Tag wachsenden Begeisterung die praktischen Konsequenzen daraus gezogen, so genügt dies wohl, um uns glauben zu lassen, wir hätten uns durch Arbeit einigen Anteil an Britanniens genialstem Sohne nachträglich erworben. Das ist nicht bloß ein Schulstreit. In der geistigen Kette, die die angelsächsischen Niederlassungen über alle Meere hin zusammenhält, ist die gemeinsame Verehrung Shakespeares vielleicht das unbestrittenste Glied; und daß gerade der Deutsche in dieser Hinsicht denselben Geschmack mit mindestens gleicher Lebhaftigkeit zeigt, giebt uns vielleicht auf den Brudertitel von Furness mehr Anrecht als die wenigen Sprachformen, durch die sich die Angelsachsen in der Einwanderungszeit von den Skandinaviern unterschieden und als Niederdeutsche charakterisierten.

A. B.

Shakespeares dramatische Werke, übersetzt von A. W. v. Schlegel und L. Tieck. Herausgegeben von A. Brandl. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut. Vollständig in 10 Bänden, 1897—1899. — Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXII 288—289.

Mein erstes Streben ging auf die Herstellung eines gesäuberten, aber sonst unveränderten Textes; Schlegel und seine von Tieck herangezogenen Nachfolger bei diesem nationalen Werke sollten als Klassiker behandelt werden. Wie überraschend groß die Ausbeute an störenden Druckfehlern, ausgefallenen Wörtern und übersprungenen Versen in der Ausgabe letzter Hand (1839—1840, danach alle Neudrucke) ausfiel, ist aus den textkritischen Anmerkungen am Schluß jedes Bandes zu ersehen. — Um die Fehler vollzähliger zu entdecken, wurden die ältesten Originalausgaben (für Schlegel die von 1797—1810, für den Rest die von 1825—1833) und die nach den Handschriften revidierte Ausgabe von Bernays mit verglichen.

Die allgemeine Einleitung (I, 2—76) bringt eine Skizze von Shakespeares Leben, die nichts Neues zu sagen beansprucht; ferner ein Kapitel über Shakespeares Theater und dessen Einfluß auf die Komposition seiner Stücke, worin vielleicht einiges Neue steht; eine knappe Umschreibung seiner Kunstform und Entwicklung; endlich Angaben über sein Nachleben in England und seine Aufnahme in Deutschland bis herab zur Vollendung der sogenannten Schlegel-Tieckschen Übersetzung, die als eine direkte Frucht unserer klassischen Dichterperiode erwuchs, besonnt von Goethe und Schiller. Was hier über die Schwierigkeiten der Shakespearischen Chronologie und die willkürliche Anordnung der Dramen bei Schlegel-Tieck gesagt wird, mag die in der vorliegenden Ausgabe gewählte Reihenfolge rechtfertigen; sie ist in erster Linie eine gruppenweise und richtet sich erst in zweiter Linie nach der Entstehungszeit; also Bd. I—III: Königsdramen, von König Johann bis Heinrich VIII; IV: die Tragödien Romeo, Hamlet und Othello; V: die Römertragödien; VI: die übrigen «schweren» Tragödien der Jakobzeit samt der ironischen Komödie Troilus; VII—IX: die Komödien und zwar a) jugendlicher, b) mehr oder minder ungebärdiger, c) elegischer Art; am Schluß X: die Romanzen. Die Lektüre nach diesem Wegweiser scheint mir am besten zu fruchtbringenden Vergleichungen zu führen.

Die Einleitungen zu den einzelnen Dramen enthalten sich der Ästhetik; sie lassen dem Leser freien Raum für eigene Auffassung und wollen seine nachschaffende Phantasie nicht durch Regeln beschränken, die kaum für die wenigen Dichter gelten, von denen sie abstrahiert sind. Dagegen suchte ich zu einem auf das Individuelle gerichteten Studium Shakespearischer Kunst das litterarhistorische Material knapp vorzulegen, also die Angaben über die äußere und innere Entstehung und über die Quellen, sowie man sie nach dem heutigen Stande der Forschung bieten kann. Entdeckungen zu machen ist bei Shakespeare gefährlich; Ansätze dazu begegnen am ehesten bei Julius Cäsar (über eine Essex-Anspielung im Hamlet), bei Timon (über die Benutzung von Plutarchs Leben des Alcibiades) und bei Macbeth (über die Verwandtschaft der Lady mit Senecas Medea). Beigefügt ist regelmäßig noch einiges über die Aufnahme der Dramen bei den Zeitgenossen und bei namhafteren späteren Schriftstellern, über Leistungen der Schauspieler — z. B. Garricks bei Richard III. und Lear — und der Übersetzer.

Die Anmerkungen sollen Unverständliches erklären und auffälligere Übersetzungsfehler berichtigen. Bei den Königsdramen war zugleich jede historische

Persönlichkeit bei ihrem erstmaligen Auftreten zu beschreiben, was bei dem damals (1894—1895) noch sehr unvollständigen Zustand des *Dictionary of National Biography* viel Mißliches hatte. Wo die direkte Quelle Shakespeares bekannt ist, habe ich auch seine originalen Zuthaten gerne markiert. Bei Romeo als einem theatralisch besonders interessanten Stück ist Scene für Scene die Bühneneinrichtung angegeben, die Shakespeare vor Augen hatte. Für die Nachweise aus der antiken Mythologie fand ich es allmählich genügend, nur Senecas Tragödien, Vergil und Ovid nachzuschlagen; aus diesen Autoren stammt fast alles, was von Shakespeares antiken Kenntnissen zu erweisen ist.

Verbesserungen: Bd. I, S. 8—9, Testamentsübersetzung $Z._1$ chattel = Vieh: l. Habe. — 17_{15} l. Weever. — 18_{37} Titus Andronicus 1594: diese Ausgabe scheint verloren. — 20_{10-11} erg. «Gewonnene Liebesmüh» (d. h. wohl «Viel Lärm um nichts») und «Sommernachtstraum». — 31 unten: eine ähnliche Zwischenscene, die hauptsächlich zur Ermöglichung des Dekorationswechsels eingefügt wurde, ist auch Lear A. III, Sc. 4. — II 2_7: erg. Graf von Surrey (vgl. S. 52 f.). — 19_{39} Franzosen für morbus Gallicus. — 54_{38} 1471: l. 1460. — 271_{28} erg. ihn. — 388_{37} l. sword. — 474_{39} Nevilles: l. Grafen von Warwick. — III 3_{25} (u. $_{27}$) l. Heinrich VI., T. I (A. 1 Sc. 1). — 377_{38} Scott: l. Stuart. — 413 Richard Graf von Warwick † 1460: l. 1471. — IV 269_3 1604: die Nachricht von dieser Aufführung des Othello ist gefälscht, vgl. Lee, Shakespeare, S. 368. — VI 5_{33} l. bringt, $_{37}$ umschlägt. — 139_{18} l. Medeas bei Seneca. — 238_{13} l. Herzog von B. — VII 4_8 l. nahezu aus, $_{15}$ l. strich er, ähnlich wie fast die ganze der Dirne. — VIII 109_{10} l. Meres.

A. B.

'The Poems of Shakespeare edited with an Introduction and Notes by George Wyndham. London, Methuen & Co. 1898. CXLVII 343 S.

Kaum hat Lee die Pembroke-Theorie betreffs der Sonette bekämpft und der Southampton-Theorie neue Stützen und Anhänger zugewendet, so sucht ihn Wyndham schon wieder aus dem Feld zu schlagen: bezeichnend für das lebhafte Studium, aber auch für die Schwierigkeit der alten Shakespeare-Probleme in der Gegenwart. Immerhin hat Lee bewirkt, daß Wyndham, der sich in der Einleitung bereits für Pembroke ausgesprochen hatte (S. XXXVI ff.), in den Anmerkungen (S. 250) sich nicht mehr an diese Annahme gebunden erklärt und Tyler, ihrem Hauptverfechter, nur das Verdienst zuspricht, durch seine Forschungen bewiesen zu haben, *that in the last years of Elizabeth's reign, some such drama as that which we guess behind certain of the Sonnets, was possible among the most highly placed of the play-loving courtiers and court-ladies.* Aber andererseits weist Wyndham auf einen chronologischen Anhaltspunkt hin, der fortan die Sonnetterklärer viel beschäftigen wird und, wenn er sich bewährt, für einen großen Teil der Sonette die Abfassung um 1600 wahrscheinlich macht; nämlich auf die Erscheinung des Saturn im April: Son. XCVIII 2—4: *When proud-pied April . . . Hath put a spirit of youth in every thing, That heavy Saturn laughed and leapt with him.* Astronomen sagen, daß innerhalb des bei den Sonetten in Betracht kommenden Zeitraums 1592—1609 nur in den Jahren 1600, 1601 dieser Planet am Aprilfirmament einigermaßen hervortrat (S. 245). Auch die auf S. 303 angezogenen Erinnerungen an Shakespeare im Hause Pembroke, obwohl vag, werden durch Wyndham zu besserer

Beachtung empfohlen. Zugleich legt Wyndham gebührendes Gewicht auf die Vererbung Platonischer Gedanken und Chaucerischer Stilmittel innerhalb der spät Elisabethischen Sonettisten, so daß seine Arbeit den Eindruck guter philologischer Methode macht. In der Textkritik geht er mit einer Genauigkeit zu Werke, die selbst die Interpunktion und großen Anfangsbuchstaben des Originaldrucks auszubeuten nicht verschmäht. So hat er nicht bloß die Sonette, sondern auch Venus, Lucretia und A Lover's Complaint eingeleitet, neu gedruckt und durch Anmerkungen erläutert — nur Phœnix and Turtle, obwohl er dies Gedicht gelegentlich als echt mit heranzieht, ist übergangen. Im einzelnen ließe sich über manchen Satz streiten; wenn Wyndham z. B. gesteht, er habe die Äußerung Fullers über Falstaff und Fastolf *not seen quoted* (S. L), braucht man nur an *Century of Praise* S. 249 zu erinnern; seine Chronologie der Dramen S. LIII ist zum Teil sehr bedenklich; ebenso die Behauptung, im Troilus werde Marston als Thersytes verspottet (S. LXXVII) u. dergl. Namentlich die Einleitung zeigt noch nicht die Reife des Urteils wie die (später hinzugekommenen) Anmerkungen. Trotzdem ist das Buch jedem, der sich fortan mit den epischen und lyrischen Dichtungen Shakespeares wissenschaftlich befassen will, unentbehrlich.

A. B.

Shakespeare. Select Plays. The First Part of King Henry IV ed. by W. A. Wright. (Clarendon Press Series). Oxford, Clar. Press, 1897. XXIV + 179 S. (2 Sh.)

Die Zahl der durch die Clarendon Press bereits veröffentlichten Dramen Shakespeares, die auf englischer Geschichte basieren (King John, Henry V, Richard II, Richard III, Henry VIII), wird mit der vorliegenden Ausgabe des ersten Teiles von Henry IV um ein Bändchen vermehrt, das für Seminarübungen an Universitäten ganz besonders geeignet erscheinen mag. Durch die handliche, mit einer Einleitung und einem ausführlichen Kommentar versehene Ausgabe, wie sie nunmehr vorliegt, sind die herrlichen Gestalten Falstaffs und des Prinzen der studierenden Jugend näher gerückt, und gerade der Student an deutschen Hochschulen dürfte für beide eine besondere Wertschätzung haben und dem Herausgeber für seine mühevolle Arbeit Dank wissen. Der Text beruht auf der Globe Edition. Ihm vorausgeschickt ist eine Einleitung von 24 Seiten, die über die Textgeschichte orientiert und die historische Grundlage eingehend behandelt. Über Realien und sprachliche Fragen giebt der 88 Seiten einnehmende Kommentar ausreichende Information. Die in Betracht kommenden Partieen aus der Holinshedschen Chronik sind abgedruckt. Ganz besonders beschäftigt den Herausgeber in der Einleitung die Frage, ob in dem Charakter Falstaffs Züge historisch bekannter Persönlichkeiten, nämlich des Lollarden Sir John Oldcastle, Lord Cobham (1417 verbrannt) und des Sir John Fastolf zu erkennen seien. Er kommt zu dem Resultat, daß zwischen diesen und der Schöpfung Shakespeares keinerlei Zusammenhang bestehe. Mit Energie weist er die Ansicht Gairdners zurück, nach der die Shakespearesche Charakterzeichnung Falstaffs in der Hauptsache eine Zusammenfassung von Zügen repräsentiere, wie man sie einer traditionellen Vorstellung gemäß mit den genannten Persönlichkeiten der Geschichte zu verbinden pflegte. Spuren im Shakespeareschen Texte, sowie eine Bemerkung in dem Epilog zum zweiten Teile von Henry IV beweisen, daß Falstaff ursprünglich thatsächlich

Oldcastle hieß; doch verwahrt sich an der genannten Stelle der Dichter ausdrücklich dagegen, daß er eine Beziehung zu dem historischen Sir John Oldcastle beabsichtigt habe. Den Namen Oldcastle übernahm Shakespeare aus dem etwa 10 Jahre älteren Stück, betitelt: *The Famous Victories of Henry the Fifth,* dem er wenig mehr als ein paar Namen verdankt: es ist ein äußerst dürftiges und rohes Machwerk. Die Familie Cobham sah in dieser Benennung des «fetten Ritters» jedoch eine Verunglimpfung des Andenkens ihres Vorfahren und dies war wahrscheinlich die Ursache, daß Shakespeare eine Umnennung vornahm und jetzt zu dem Namen Sir John Falstaff griff, wie in den älteren Ausgaben des ersten Teiles von Henry IV ursprünglich der hier vorkommende Sir John Fastolf hieß. Unglücklicherweise traf er jedoch wieder eine historische Persönlichkeit, die, obwohl sie mit dem Shakespeareschen Falstaff ebenso wenig Ähnlichkeit hat wie Sir John Oldcastle, doch die Veranlassung war, daß man nach gemeinschaftlichen Zügen zwischen beiden suchte und solche auch zu erkennen glaubte. Die Ausführungen Wrights über diesen Punkt sind überzeugend. Falstaff muß eine Originalschöpfung Shakespeares sein, und selbst wenn historische Beziehungen nachgewiesen werden sollten, so ist dies für die Frage des dichterischen Verdienstes gleichgültig. Unter den Dramen aus der englischen Geschichte ist keines, in dem man sich so unmittelbar mit der Person des Dichters in Berührung wüßte, wie in dem ersten Teile von Henry IV. Man fühlt sich geradezu bestrahlt und erwärmt von dem Humor, dessen nur eine große Seele fähig ist. Ohne diesen ist Falstaff ein recht dürftiger und zweifelhafter Geselle; aber mit ihm und innerhalb der unwiderstehlich komisch wirkenden Situation des Stückes eine Kunstleistung, zu der der Dichter und Mensch Shakespeare das Wesentlichste und Beste geliefert haben. Die Schöpfung eines Falstaff in der Atmosphäre eines so weltversöhnenden und sonnigen Humors, wie in dem Shakespearschen Stück, darf außer dem großen Britten allenfalls noch dem Spanier Cervantes zugetraut werden.

Zu dem Kommentar möchte ich mir folgende Bemerkungen erlauben. Bei manchen Wortformen wäre ein Verweis auf deutsche Entsprechungen nicht unangebracht gewesen: S. 149 *moldwarp* entspricht mhd. *moltwerf,* nhd. Maulwurf (umgedeutet); S. 169 brief *document or short letter* beruht wie deutsch Brief, auf *lat. brevis* (*libellus*), die Durchgangsstufe war roman. *brev* —. Die Form *poulterer* mit zweifachem Suffix (älter *poulter,* S. 142) hat eine Parallele an Tapezierer, Kassierer (daneben Tapezier, Kassier). S. 119 Zur Erklärung des Ausdrucks *out of all cess* = *out of all measure* hätte bemerkt werden dürfen, daß *cess* eine Abkürzung von *assess*, *'assessment'* ist (*cf. Church cess*), s. N. E. D. unter *cess* B. II, S. 238. S. 120 *Come away* = *come on, come along* wird noch so in Schottland und in Nordengland gebraucht. Dieselbe Bedeutung hat *away* auf S. 167: *we must away all night* (auf den Marsch). Sie erklärt sich aus dem Etymon ae. *onweg* «auf den Weg», s. N. E. D. unter *away* B. I, S. 592. S. 138 *at door*: da die Unterdrückung des Artikels gerade nach *at* häufiger begegnet, so hätte dies besonders hervorgehoben werden sollen; die Präposition hat hier vielleicht den Artikel absorbiert (vgl. me. *atte* aus *at the*). S. 139 *bastinado* ist zuerst aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts belegt (N. E. D. B. I, S. 697) und kommt direkt aus dem spanischen *bastonada.* S. 141: Wie das Prät. *see* ist *come* II_4 172 eine Dialektform für *came.* S. 147 *limits spaces enclosed within certain bounds* erinnert an den lat. Pl. *fines* Gebiet. S. 155:

Daß *aweary a stronger* (emphatischere?) *form of weary'* ist, dürfte schwer zu beweisen sein. S. 156 *dearest 'most deadly or grievous; that costs me most dear'.* Nach dieser Erläuterung des Wortes scheint Wright (ebenso wie A. Schmidt, Shakespeare-Lexicon S. 282) *dear* in dieser Bedeutung zu *dear* «teuer» zu stellen. Es kann jedoch kaum ein Zweifel sein, daß das Wort in diesem Sinne zu ae. *déor* 'wild' gehört (Kluge and Lutz, Engl. Etym. *dear*² S. 56) S. 162 *exact.* Bei zweisilbigen Adjektiven roman.-lat. Herkunft, die den Ton auf der letzten Silbe haben, wird derselbe regelmäßig verschoben, wenn das folgende Substantiv (unter der Hebung) auf der ersten Silbe betont ist (s. A. Schmidt, Sh.-L. S. 1413 ff.). S. 168 *Steps me:* warum nicht in solchen Fällen einfach konstatieren, daß hier ein ethischer Dativ vorliegt? S. 135. Die Pluralform *hilts* erklärt Moore-Smith in seiner Ausgabe von Henry V. (Warwick Sh.) S. 139; vgl. *beaver* IV_1 104 für *helmet.*

W. Franz.

Lock Richardson, Shakespeare Studies. A new Interpretation of Falstaff's Dying Words (New-York 1896).

Das Schriftchen bietet eine neue Erklärung der räthselhaften Worte in Akt III, Szene 2 von Heinrich V: *and a babbled of green fields*, im Berichte der Wirtin von Falstaffs letzten Augenblicken. Diese Lesart hatte Theobald für die unverständlichen Worte der Folioausgabe *a Table of green fields* eingesetzt; vielfache Besserungs- und Erklärungsversuche sind seitdem unternommen worden, haben aber zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt. Richardson zieht nun eine Stelle des 23. Psalms heran: *The lord is my shepherd; I shall not want. He maketh me to lie down in green pastures, he leadeth me beside the still waters.* Er erinnert daran, daß Falstaff oft biblische Redewendungen gebraucht; der alte Wüstling kennt die Bibel besser als irgend einer seiner leichtfertigen Genossen, und zuweilen peinigen ihn Gedanken an Satan, Tod und Hölle. Auch hier wieder läßt Shakespeare ein Menschenleben harmonisch und versöhnend ausklingen; der greise Sünder von Eastcheap stirbt nicht voller Furcht vor dem *everlasting bonfire*, sondern er «schwatzt von den grünen Auen» des Paradieses. W. D.

Shakespeare's Macbeth. Edited with Notes and an Introduction, by John Matthews Manly, Ph. D. Longmans, Green, & Co., New-York, London, and Bombay, 1896. lix + 200 Pp. (Cloth 0.60 doll., boards 0.40 doll.)

The principal colleges and universities of the United States have agreed upon uniform requirements for admission in the subject of English. The college course of four years corresponds roughly to the last four years of a German gymnasium. The literary masterpieces upon which the incoming college student is to be examined are announced at least four years in advance. A dozen or more books are assigned for each year; but the questions upon most of these are of a general nature, and their main purpose is to determine whether the pupil is reasonably expert in English composition. About four of these works, however, are to be

studied minutely and thoroughly. Shakespeare's Macbeth is one of the masterpieces assigned for this detailed study for the examinations given in 1899 and the three following years.

The edition of Macbeth by Professor Manly was prepared to meet the special needs of pupils preparing for the examinations of which I have just spoken. The annotations and introductory discussions are, however, so abundant, so scholarly, and so illuminating that the book will prove most helpful to any earnest student of Shakespeare. Even one who possesses the magnificent Variorum edition of Dr. Furness will often find here just the ripe judgment upon a perplexing question of which he is in need. Some points are explained, too, which are not touched upon in the Variorum edition; and many helpful illustrations of unusual words and meanings have been collected from other works in Elizabethan literature.

A few sentences from that portion of Professor Manly's 'Introduction' which treats of the 'Duration of the Action' will illustrate the vital and independent way in which he has treated dramatic questions:

'It is not a blemish in a work of art that it fails to do what it does not undertake and is under no obligation to undertake. Shakspere was a consummate artist, it is true, and the evidences of careful planning in his plays are so abundant that we may be sure that he could and would have carried through consistently any time-scheme that he undertook to carry through. But he undertook none. The events of his plays do not stand in temporal relations to one another, but in logical relations. The events follow one another because of logical reasons. The indications of time are given not for the purpose of letting us know the time, but to produce each a definite momentary impression; as soon as that is done we have no further concern with that time indication, we are expected to forget it and to be ready to receive another when it is needed for another impression, however irreconcilable it may be with the previous one . . . . Time is simply a means by which the dramatist suggests to us the force or the reality of emotions or the logical propriety of situations; when once the suggestion has been received, the means may be and is neglected.

'In real life we do not so easily forget the time-relations of events, because the events of life are, as a rule, bound up in our memories with a multitude of definite and unmistakable time indications. When we look at a play, however, the various scenes of regularly recurring events, by which we ordinarily measure the passage of time, cease to be available; they are not connected with the series proceeding upon the stage, nor related to it in any way. We are looking upon a single series of events unfolding before us at a rate unknown to us, and known only to be variable. We cease to attempt an account of time, and forget the few indications given us almost as soon as they are made. We have no concern with them; the sentiment, the passion, the situation, the event, these concern us, and these we remember.'

The University of Chicago. Albert H. Tolman.

Friedrich von Westenholz, Idee und Charaktere in Shakespeares Julius Cæsar. Stuttgart, Frommann 1897. 39 S. 8°. (1.50 Mk.)

Westenholz wendet sich gegen die vielfach verbreitete Anschauung, daß in Shakespeares Julius Cæsar Brutus der Held sei. Der Konflikt des Dramas sei kein persönlicher, sondern ein rein politischer. Den Inhalt bilde der Kampf der sterbenden Republik gegen den Cæsarismus. Im Gegensatze zum Coriolanus sei Julius Cæsar ein eminent historisches Drama.

Daß Shakespeares Julius Cæsar ein «dramatisiertes Stück Geschichte» darstelle und Geschichte geblieben sei, hat schon Otto Ludwig gesagt. Aber eben dieser wies auch darauf hin, daß das dichterische und künstlerische Interesse Shakespeares nicht auf der Handlung, sondern auf den Personen beruhe. Und in der That, es giebt kein zweites Drama Shakespeares, das so reich an direkter und indirekter Charakteristik wäre, als Julius Cæsar. Nicht der Politiker oder der Historiker also, sondern der Psychologe Shakespeare fühlte sich zu diesem Stoffe hingezogen, in dem ihm die Geschichte in verschwenderisch reicher Fülle eine Reihe von verschiedenartigen und bedeutenden Charakteren bot, wie sie eben nur eine bedeutende Zeit hervorbringen kann. Daher kommt es denn auch, daß sich unter den Erklärern des Stückes ein förmlicher «Kampf um den Helden» entwickelt hat. «Hie Cæsar, — hie Brutus» sind noch heute die Losungsworte zweier feindlicher Lager, und ein in letzter Zeit viel genannter Shakespeareforscher ging einmal ganz ernstlich mit dem Gedanken um, Cassius als den eigentlichen Helden des Dramas nachzuweisen. Die dramatische Konzentration auf eine Hauptperson verbot eben schon der Stoff. So beherrscht den ersten Akt die Gestalt des Cassius, im zweiten tritt Brutus in den Vordergrund, der dritte gehört Mark Anton, in den beiden letzten wendet sich das Interesse wieder vorwiegend Brutus zu, ohne aber in ihm allein aufzugehen. Bei allen diesen Personen — Cæsar selbst mit eingerechnet — ist es ein persönliches Interesse, und nicht das an ihrer politischen Mission, das den Dichter beherrscht, und so gering ist seine Teilnahme für die politische Handlung, daß er, wie schon von mehreren Seiten auffällig bemerkt wurde, im Schlußakte den so naheliegenden Ausblick auf dem bevorstehenden Sieg des cæsarischen Gedankens kaum andeutet.

Kann man also das Ergebnis Westenholz', daß den Kern des Stückes der «Kampf der sterbenden Republik mit dem aufsteigenden Gestirn des Cæsarismus» bilde, nur mit gewissen Einschränkungen gelten lassen, so muß man sich vollends gegen die Prämissen wenden, die ihn zu diesem Ergebnisse führen. Westenholz meint, Brutus könne nicht der Held des Dramas sein, denn sonst müßte ein in seine Brust gelegter Zwiespalt die Achse bilden, um welche sich das Stück drehe. Das ist in gewissem Sinne richtig. Aber Westenholz geht noch weiter. Nach einer ausführlichen Analyse des Brutus-Charakters kommt er zu dem Resultat: «Wir durften sogar das Vorhandensein eines solchen seelischen Konfliktes hier geradezu in Abrede stellen, nachdem wir nirgends einer Äußerung desselben begegnet waren .... Von einem Ringen zwischen Pflicht und Pflicht nicht eine Spur.» Solcher Spuren und Äußerungen giebt es aber mehr als eine. Schon bei seinem ersten Auftreten antwortet Brutus dem Cassius auf dessen Frage nach der Ursache seines fremdartigen Benehmens, daß ihn «Regungen von streitender Natur» quälen. Er ist «mit sich im Krieg», so daß er den Anderen Liebe kund zu thun vergißt. Ganz natürlich: denn er ist auf der einen Seite starrer Republikaner, auf

der anderen der Freund Cæsars. Darum «fürchtet» er auch, als Trompetenschall und der Jubel der Menge an sein Ohr dringen, daß das Volk seinen großen Freund zum Könige wähle. Diese Unruhe steigert sich von dem Augenblicke, da Cassius ihn in sein Geheimnis einweiht. «Seit Cassius mich spornte gegen Cæsar, schlief ich nicht mehr», sagt er selbst, während es in der Vorlage Shakespeares, der Brutusbiographie des Plutarch, nur heißt, daß ihn wider Willen die Sorge aus dem Schlafe schreckte. Seine physische und psychische Verfassung befindet sich in einem «Zustand der Empörung». Erst nach der Ausführung der That findet er wieder die Herrschaft über sich selbst. Daß aber der Konflikt zwischen seiner republikanischen Gesinnung und seiner Liebe zu Cæsar bis zuletzt ihn peinigt, sehen wir aus der Art und Weise, wie er dem Volke gegenüber sich rechtfertigt. Wenn ein Freund Cæsars ihn frage, warum er gegen Cæsar aufstand, so sei seine Antwort: «Nicht, weil ich Cæsar'n weniger liebte, sondern weil ich Rom mehr liebte.» Den Antonius bittet er, sich zu gedulden, bis das Volk beruhigt sei. «Dann legen wir den Grund euch dar, weswegen ich, der den Cæsar liebt', als er ihn schlug, also verfahren.» Sein letzter Gedanke aber, als er sich in sein Schwert stürzt, ist wieder Cæsar, und er gesteht, daß er ihn nicht halb so gern getötet habe, als nun sich selbst. Wie man also sieht, genug Äußerungen, die einen solchen Konflikt des Brutus bezeugen.

Ein zweiter Grund, der es unmöglich erscheinen lasse, daß Shakespeare sich Brutus als den Helden des Stückes gedacht habe, ist für Westenholz der, daß der Dichter alles Mögliche gethan habe, um die Gestalt des Brutus zu drücken. Besonders eine markante Stelle, die bisher von der Kritik für die Charakteristik des Brutus nicht herangezogen worden sei, scheint dem Verfasser ausschlaggebend, — so ausschlaggebend, daß er die beiden letzten Verse als Motto auf den Titel seiner Schrift setzt. Es handelt sich nämlich um die Worte, die Cassius am Schlusse der zweiten Scene des ersten Aufzuges beim Abgange des Brutus spricht:

Well, Brutus, thou art noble; yet, I see,
Thy honourable metal may be wrought
From that it is disposed: therefore 'tis meet
That noble minds keep ever with their likes;
For who so firm that cannot be seduced?
Cæsar doth bear me hard; but he loves Brutus:
If I were Brutus now, and he were Cassius,
He should not humour me.

In seiner Erklärung der beiden Schlußverse behauptet nun Westenholz, es sei aus sprachlichen und sachlichen Gründen unmöglich, das erste «he» auf Brutus, das zweite aber auf eine andere Person, nämlich, wie dies Delius thut, auf Cæsar zu beziehen, sondern mit dem gleichen Pronomen sei auch die gleiche Person gemeint, also in beiden Fällen Brutus. «Cassius setzt den Fall, er und Brutus hätten die Rollen getauscht. 'Wär ich Brutus (und als solcher der Liebling Cæsars), der andere [nämlich Brutus in der Rolle des Cassius] sollte mich nicht zu Undank und Verrat bestimmen wie ich jetzt ihn!'» Die Folge dieser Auffassung ist natürlich, daß Westenholz einen «Zug herber Ironie» aus diesem Urteil des Cassius herausspürt, der die ganze angeführte Stelle von Anfang bis zum Ende durchwehen soll. Wie aber wollte man dann des selbstbewußte Wort des Cassius: «Darum ziemt es sich, daß Edle sich zu Edlen immer halten» ironisch auslegen? Cassius hielt

sich ja wirklich für einen edlen Mann und zeigt durch diese Äußerung gleichzeitig, daß seine Worte: «Brutus, du bist edel» ganz ernst gemeint seien. Schon diese Stelle allein läßt also die Vermutung Westenholz' in sich zusammenfallen. Allerdings wird man zwischen den Zeilen lesen müssen, um zu einem richtigen Verständnis der Worte des Cassius zu gelangen, aber man wird eben anders lesen müssen als Westenholz. Ich ergänze ungefähr folgendermaßen: Gut, Brutus, du bist edel (denn du bist ja republikanisch gesinnter Römer); doch ich sehe, dein löbliches Gemüt kann seiner Art entwendet werden (deine Freundschaft zu Cæsar kann dich in Bahnen lenken, die sich mit der Gesinnung eines Republikaners nicht vertragen). Darum ziemt es sich, daß Edle sich zu Edlen immer halten (ich muß also mein Gegengewicht geltend machen, um dich der guten Sache zu erhalten). Wer ist so fest, den nichts verführen kann? (Auch Brutus kann in das Lager Cæsars hinübergezogen werden, und zwar viel leichter als ich, denn:) Cæsar ist feind mir, und er liebt den Brutus. Doch wär ich Brutus nun, er Cassius (hätten wir also die Rollen getauscht, und ich stände so in Cæsars Gunst wie jetzt Brutus), er (nämlich Cæsar) sollte mich nicht lenken (ich traute mir schon genug Festigkeit zu, um der von mir für gut erkannten Sache treu zu bleiben). Das scheint mir sachlich die einzig mögliche Auslegung, und auch grammatisch liegt gar kein Bedenken vor, das gleiche Pronomen «he» das einemal auf Brutus, das zweitemal auf Cæsar zu beziehen. Um mir aber den Vorwurf zu ersparen, als hätte ich hier nur subjektive Ansicht gegen subjektive Ansicht gesetzt, will ich auf Shakespeares Quelle, den «Brutus» des Plutarch, zurückgreifen, in der der Monolog des Cassius im Keime bereits vorgebildet ist. Dort heißt es, daß Brutus zwar mit Cassius selbst noch nicht ausgesöhnt gewesen sei, daß aber dessen Freunde befürchteten, er könne durch seine bevorzugte Stellung bei Cæsar der guten Sache abwendig gemacht werden, und ihn aufforderten, «er möge sich doch nicht ruhig von Cæsar kirren und ködern lassen (*μὴ περιορᾶν αὑτὸν ὑπὸ Καίσαρος μαλασσόμενον καὶ κηλούμενον*), sondern die Freundlichkeiten und Gunsterweisungen des Tyrannen fliehen (*ἀλλὰ φεύγειν τὰς τυραννικὰς φιλοφροσύνας καὶ χάριτας*).» Wie North, dessen englische Plutarchübersetzung die eigentliche Vorlage Shakespeares bildete, diese Stelle überträgt, vermag ich leider nicht anzugeben, da mir diese Übersetzung hier nicht zur Verfügung steht. Doch soviel ist klar, daß sich die Shakespeareschen Ausdrücke *humour* und *work* mit den Zeitwörtern *μαλάσσειν* (eigentlich: weich machen) und *κηλοῦν* bei Plutarch dem Sinne nach vollständig decken, und daß ihr Subjekt, wie in der entsprechenden Stelle der Vorlage, nur Cæsar sein kann.

Nicht viel besser steht es mit den anderen Beweisen, die Westenholz vorbringt, um darzuthun, daß Shakespeare den Charakter des Brutus mit voller Absicht auf ein niedrigeres Niveau gestellt haben soll als sein Vorbild Plutarch. So führt er an, daß der Dichter wichtige, «zu dramatischer Verwertung geradezu herausfordernde» Motive aus seiner Quelle nicht herübergenommen habe. Solche Beweise ex silentio haben aber immer etwas Mißliches und Willkürliches, besonders wenn man für die künstlerischen Intentionen des Dichters, dem das freie Recht der Stoffauswahl jederzeit zusteht, gar keinen Anhaltspunkt hat. Und eben so leicht sind Vermutungen über bestimmte Absichten des Dichters, die sich auf das Abweichen des Dichters von seiner Vorlage gründen, der Gefahr der Willkürlichkeit ausgesetzt. Daß Westenholz dieser Gefahr nicht entgangen ist, soll

ɘr ein Beispiel für viele darlegen. Bei Plutarch wird erzählt, die Verschworenen tten den Cicero nicht herangezogen, weil er «bei seinen Jahren auch die ängsthe Vorsicht des Greisenalters angenommen» habe, und sie infolgedessen besorgten, r könnte ihrem Mute die Spitze abbrechen, während dieser ein rasches ındeln brauchte.» Bei Shakespeare hingegen weist Brutus die Beteiligung Ciceros der Verschwörung zurück, weil dieser «niemals einer Sache beitritt, wenn dere sie erdacht.» Westenholz folgert nun: «Das heißt mit anderen Worten, cero will nur da mitthun, wo er selbst die leitende Stelle innehaben kann, und rade das will eben Brutus auch!» Wenn er aber die ganze nächtliche Scene r Verschwörer im Hause des Brutus mit der Darstellung bei Plutarch näher rglichen hätte, wäre er wohl zu einem anderen Resultate gekommen. Shakeɜare weicht hier nämlich noch in einem wichtigen Punkte von seiner Quelle ab. ıtarch berichtet von den Verschworenen: «Obwohl sie sich weder durch einen l verpflichtet noch über Opfertieren sich gegenseitig Treue gelobt hatten, wahrten ɘ das Geheimnis treu.» In Shakespeares Julius Cæsar dagegen ist es Brutus, ', als Cassius vorschlägt, den Entschluß zu beschwören, von einem solchen Eide :hts wissen will.

> Welchen andern Sporn
> Als unsre Sache braucht es, uns zu stacheln
> Zur Herstellung? Was für Gewähr als diese:
> Verschwiegne Römer, die das Wort gesprochen,
> Und nicht zurückziehn?

ʒo die Liebe zur Sache ist es, die ihm in erster Linie die Bürgschaft für das lingen des großen Unternehmens bietet, — und eben diese Liebe zur Sache t ihn auch auf die Mitwirkung Ciceros verzichten, der einem solchen Unterımen nicht aus sachlichen, sondern aus rein persönlichen Gründen beitreten rde. In zweiter Linie ist es aber sein fester Glaube an die alte Römertugend, ' seine ganze Handlungsweise lenkt. Brutus ist wie Goethes Götz von Berıingen der letzte große Vertreter einer sinkenden Epoche, der für die innere rechtigung und Notwendigkeit einer neuen Zeit kein Verständnis und für die lreife der seinigen keinen Blick hat. Dabei ist er wie jener unverbesserlicher ·alist und Optimist. Sein gefährlicher Gegner Antonius ist ihm ein «wackrer mer»; in den Verschwörern, die doch nur «aus Mißgunst gegen Cæsar» für das ıße Werk zu gewinnen waren, glaubt er für die Sache begeisterte Römer geıden zu haben, die durch die bloße Zumutung des Eides entehrt würden, und : den Pöbel Roms, der sich durch des Antonius Hinweis auf Cæsars Testament end machen läßt und dann den armen Dichter Cinna in Stücke reißt, bloß weil den Namen eines der Verschwörer trägt, — vor diesen urteilslosen, geldgierigen d entmenschten Pöbel tritt er nach der Ermordung Cæsars hin und spricht ihm n «Freiheit» und «Vaterland», in dem Wahne, Römer aus der Blütezeit der publik vor sich zu haben.

Derartige Abweichungen von der Quelle aber läßt Westenholz unbeachtet oder ·eift flüchtig darüber hin. Er verweilt nur bei denen ausführlich, die seine Anhauung, Shakespeare habe den Charakter des Brutus absichtlich gedrückt, zu stützen heinen. Alle diese Beispiele hier auf ihre Haltbarkeit zu prüfen, würde zu weit hren. Westenholz ging offenbar, vermutlich auf Grund seiner falschen Auslegung ɪr oben zitierten Rede des Cassius, mit dem Vorurteil an die Arbeit, Shakespeare

habe den Brutus anders aufgefaßt sehen wollen, als dies bisher geschehen sei, und nun suchte er hinein- und herauszuinterpretieren, was ihm geeignet schien, dieses neue Gesamtbild aufzubauen. Schade, daß soviel Fleiß und Scharfsinn an die Konstruktion eines Gebäudes gewendet wurde, das nicht standhalten kann, weil der Untergrund schlecht gelegt ist.

Sp. Wukadinović.

Die Hamlet-Kontroverse im Umrisse dargestellt von Dr. phil. Hugo Traut, Oberlehrer am kgl. Wilhelms-Gymnasium in Krotoschin. Leipzig, Verlag von Dr. Seele & Co., 1898. 74 S. 8°. (Preis 2 Mark.)

Zunächst möchte ich hinsichtlich dieses Hamletschriftchens auf das verweisen, was ich oben S. 159 über die Schrift Zur Lösung des Hamlet-Problems von Dr. Erwin Heuse bemerkt habe. Wie das Vorwort sagt, hatte der Verfasser seine Abhandlung «nicht ohne einiges Bedenken» der Öffentlichkeit übergeben, da sie von Haus aus nicht für den Druck bestimmt war, sondern als Grundlage bei Vorträgen für Damen in Krotoschin (Krotoschin oder Krotoszyn ist Kreisstadt im preuß. Regbez. Posen und zählte 1890 10 646 Einwohner). Erst der Verleger, Herr Dr. Seele, hatte den Verfasser aufgefordert, ihm die gefertigte Arbeit zu übergeben, und «das Urteil sachverständiger Kollegen» (? auch in Krotoschin), welche ihm «nach Einsicht des Manuskripts von einer Veröffentlichung wenigstens nicht abrieten,» hat ihm dazu den Mut gegeben. Es ist also wieder ein höchst erfreuliches Zeichen für das ernste Interesse, das sich offenbar auch in einem ganz kleinen deutschen Städtchen für solche Fragen findet, und es ist zu hoffen, daß man daraus auf andere Städte schließen darf, wenn auch nicht alles, was da vorgetragen und erörtert wird, im Drucke erscheint; die Aussichten, die derartiges auf dem Büchermarkte hat, wird ja der Herr Verleger, der dazu aufgefordert hat, zu beurteilen wissen. Die Abhandlung bespricht mit reichlichen Auszügen aus angeführten Schriften und mit gelegentlich eingestreuten Anekdoten das Hamletproblem, dabei etwas eingehender die Ansichten Werders und Baumgarts, zieht zum Vergleiche Sophokles Oidipus Tyrannos und Oidipus auf Kolonos, sowie Gutzkows Uriel Acosta heran und versucht zum Schlusse selbst eine Charakteristik Hamlets, ohne sich «streng auf die Darstellung der Hamlet-Kontroverse» zu beschränken.

Traut kommt zu dem Ergebnis, daß wir «des Prinzen Charakter durchaus als den eines Mannes der That und viel weniger als einen, der von des Gedankens Blässe angekränkelt ist, kennzeichnen» müssen, und daß Hamlet «bei seinem Charakter und unter den im Stücke obwaltenden Verhältnissen nicht anders handeln konnte, als er wirklich handelt, und daß die angespannte Kette der Handlung ... in der That in stürmischer Eile abrollt»; zur Stütze dieser Auffassung ist in einer «Vorbemerkung» folgende Zeitberechnung für den Verlauf der Handlung des Dramas vorausgeschickt: Vorhandlung (z. B. Anlaß zur Katastrophe IV, 7, 82—106: Feste und Weh erstickten des Hamlet Wunsch);

Akt I: Erste Nacht, folgender Tag, nächste Nacht;

Akt II: I—IV, 3: die folgenden beiden Tage;

Akt IV, 4—IV, 7: die folgenden etwa 8 Tage;

Akt V: der folgende Tag (wegen V, 1, 317 im Vergleich mit IV, 7, 44 ff. und 140 ff.)

Wie begreiflich, ist dem Verfasser manches Wichtige aus der neueren Hamletlitteratur wohl nicht zugänglich gewesen, sodaß er vielfach aus zweiter oder dritter Hand schöpfen mußte; zur Erklärung der Bedeutung eines Wortes wird z. B. nicht Schmidts Shakespeare-Lexikon, sondern — Thieme (! ! !) herangezogen; die einschlägigen Bücher von Kuno Fischer, Loening, Döring, Conrad u. a. m. sind dem Verfasser wohl auch nicht näher bekannt geworden; hingegen findet sich alles mögliche Ernste und Heitere, wohl zufällige Lesefrüchte über Metternich, Bismarck, die Schauspieler Booth, Rossi, Salvini u. a. m., die zum Zwecke anschaulichen Vortrages verwertet werden. Man darf daher dem Schriftchen nicht Unrecht thun und es etwa als Zusammenfassung des heutigen Standes der Forschung ansehen wollen; daß der Verfasser seine Vorträge überhaupt drucken ließ, daran ist er ja nach dem oben Bemerkten nicht schuld.

A. Schröer.

Hamlet in Iceland, being the Icelandic Romantic Ambales Saga, edited and translated, with Extracts from five Ambales Rimur and other Illustrative Texts for the most part now first printed, and an Introductory Essay by Israel Gollancz. London, D. Nutt, 1898. XCVIII, 284 S. 4°. (20 sh. n.)

Bisher pflegte man die Vorgeschichte des Shakespeareschen Helden nur durch den Urhamlet und die französische Prosa des Belleforest auf den dänischen Chronisten Saxo Grammaticus (12. Jahrh.) zurückzuführen, dessen Namen für Hamlets Vater (Horwendillus) mit dem deutschen Orendel zusammenzustellen, auf das Vorkommen des alten Wortes *amlodi* in der Bedeutung Narr zu verweisen und als älteste dunkle Anspielung eine Stelle in der Prosa-Edda (geschr. ca. 1230) zu citieren, wo der Seefahrer Snäbjörn (ca. 980) von den neun Meerjungfern, d. h. den Töchtern des Aegir, an Amlothis Mühle, d. h. am Ufersand, erzählt. Dabei wußte man weder über das Wesen des Amlothi, noch über die skandinavische Bildung dieses Wortes Befriedigendes zu sagen; so daß Detter den Versuch machte, die ganze Hamlet-Figur des Saxo als einen Abklatsch der altrömischen Brutus-Sage, ohne Anknüpfung an heimische Sagenbestände, zu erklären. Gollancz zeigt jetzt, daß in den *Annals of Ireland by the four Masters* unter dem Jahre 917 ein Wikingerführer Amhlaide als tapferer Kämpfer erwähnt wird, und daß Amhlaide oder Amlaidhe die irische Form für Amlothi war; daß in diesem Mann der Vater des Anlaf = ir. Amlaibh zu sehen ist, der als Führer der Nordleute bei Brunanburh mit König Äthelstan sich schlug und bald darauf in York als Herrscher anerkannt wurde (ca. 940—952); daß Amlaibh mit Havelok identisch sei und schon bei Wilhelm von Malmesbury in sagenhafter Ausmalung erscheine; daß endlich wegen der Namenähnlichkeit wesentliche Züge seiner Sage, also der Havelok-Geschichte, auf seinen Vater Amlothi übertragen wurden, nämlich der Usurpator-Onkel, die niedrige Lage des Prinzen unter dessen Herrschaft, die Hilfe der treuen Liebhaberin und die Wiedergewinnung des väterlichen Erbes. An der Spitze der Entwicklung stände also nicht eine mythische, sondern eine historische Figur, die nicht in Dänemark sich bethätigte, sondern auf den westlichen Inseln; dann habe keltische Phantasie die Havelok-Sage angeknüpft, dann Saxo die Brutus-Sage mit dem Motiv der Verstellung als Narr; endlich sei aus dem Namen des Helden ein

einfaches Attributiv geworden, so daß altn. *amlothi*, me. *amlaze* (mit Suffixvertauschung) schlechtweg für Narr, närrisch stehen konnte. Wie weit diese Theorie grammatisch möglich ist, müssen die keltischen Sprachkenner entscheiden; litterarhistorisch giebt sie für die vorhandenen Fragen wenigstens eine plausible Erklärung, ausgenommen etwa für die, warum die Skandinavier in England auf die keltische Verwechslung der Hamlet- und Havelok-Sage eingingen. — Gollancz wendet sich dann zu den isländischen Bearbeitungen der Saxoschen Hamlet-Geschichte, die vom sechzehnten Jahrhundert ab in Prosa und in Versen entstanden, druckt die Texte und begleitet sie mit Übersetzungen. Das Buch steht mit den Shakespeare-Studien zwar nur in einem stofflichen Zusammenhang, eröffnet aber für den Sagenvergleicher merkwürdige Perspektiven in die germanische Altertumskunde.

A. B.

Thomas Tyler, The Herbert-Fitton Theory of Shakespeare's Sonnets, a Reply. London, Nutt, 1898. 23 s. (With a Photolithograph: Lady Fitton and her two Daughters from the Tomb at Gawsworth).

Gegen die Behauptung von Lee, 'Mr. W. H.' könne nicht auf den Jünglingsnamen des Grafen Pembroke gedeutet werden, wendet sich Tylers Flugschrift. Als Thomas Sackville schon 33 Jahre lang Lord Buckhurst gewesen war, zeichnete man seine Beiträge zu 'England's Parnassus' 1600 noch immer mit M. Sackville. Ja, als er schon Herzog von Dorset geworden war, feierte ihn Silvester noch als Sacvilus. Und in demselben Werk des Silvester wird *the Right Honourable the Earle of Pembroke* zugleich 'William Herbert' genannt. Auch ist von der 'religiösen' Ehrfurcht, mit der man damals nach Lee einem Edelmann sich zu nähern hatte, nichts zu spüren, wenn der junge Dichter Davies 1606 in einem Widmungsgedicht an denselben William Earle of Pembroke sich ein Wortspiel mit Will und dessen Vornamen erlaubt, ähnlich wie Shakespeare im 135. und 136. Sonett. Dafür, daß Pembroke an Gestalt *most lovely* war, führt Tyler einen unmißdeutbaren Ausspruch von Davidson (Widmungsgedicht von *Poetical Rhapsody*) an. Die Southampton-Theorie betreffend verweist Tyler einfach auf W. Archers Aufsatz in *Fortnightly Review*, Dez. 1897. Gegenüber der Behauptung, Mary Fitton habe nicht schwarzes Haar und schwarze Augen besessen, citiert Tyler den Ausspruch von Bridgeman (Anhang zu Lady Newdigates *Gossip from a muniment room*, 2. Aufl.): *she is represented with black hair and dark complexion;* und zwar sei dies nicht, wie Bridgeman sagt, *caused by dust and grime*, sondern alte Malerei. Die Echtheit der Porträts von Mary Fitton in der Familiengallerie zu Arbury, die für blaugraue Augen und hellbraunes Haar sprechen, wird bestritten.

A. B.

Adolf Gelber, Shakespearesche Probleme. Neue Folge. Troïlus und Cressida. Bearbeitet und mit einem erklärenden Vorwort versehen. Wien. Verlag von Carl Konegen, 1898. gr. 8°. 203 S.

Der Verfasser, welcher bereits vor einigen Jahren eine interessante Studie: «Plan und Einheit im Hamlet» veröffentlichte, will mit der vorliegenden Schrift die Aufmerksamkeit eines größeren Publikums und speziell der Bühne auf ein *Werk richten, dem* die gebührende Würdigung bisher allerdings nicht zu teil

geworden ist. Er bezeichnet Troilus und Cressida als «eines der gewaltigsten Erzeugnisse der Weltlitteratur» und kennt kein «beschämenderes Zeugnis für unsere Dramenfremdheit als das Schicksal dieses erhabenen Gedichtes, das noch heute, an der Schwelle des 20. Jahrhunderts, Gebildeten und Ungebildeten gleich unbekannt ist.» «Alle — fährt Gelber fort — nennen das Gedicht eine wüste Verirrung des Dichters, ein abschreckendes Denkmal seines zuweilen wilden und ungenießbaren Geistes.» Im Gegensatze zu solchen Auslegern bemüht sich der Verfasser, in der Shakespeareschen Komödie die dem Geiste Homers ebenbürtige Auffassung und Fortbildung nachzuweisen, und stellt die Momente zusammen, in welchen Shakespeare, der die Iliade wol in Chapmans Übersetzung gekannt haben mag, den Gang der Handlung an sie anschließt. S. 27 bemerkt Gelber: «so viel steht fest: wie der Krieg um Helena begann, so soll er um Cressidas willen fortgesetzt werden — nach der ersten die zweite Schönheit als Hauptmotiv im troischen Spiel.»

Besondere Beachtung verdienen Gelbers originelle Aperçus über die Charaktere der einzelnen Personen, bezüglich welcher wir jedoch den Leser, da ein unvollständiger Auszug kein deutliches Bild zu geben vermöchte, auf das Buch selbst verweisen müssen.

Um seine eigenartigen Beurteilungen Shakespearescher Charaktere in ein besseres Licht zu setzen, als es lediglich durch ein einbegleitendes Essay möglich ist, entschloß sich Gelber zu einer neuen Übersetzung und Bearbeitung der Komödie. Er versuchte es damit auf der Wiener Theater-Ausstellung (1892), aber die Sache wurde zunichte; das Projekt wurde geopfert, um für ein Ballet, «die Donaunixe», Raum zu gewinnen. Auch bei verschiedenen anderen Bühnen blieben Gelbers Bemühungen, seine Bearbeitung zur Aufführung zu bringen, erfolglos, und so entschloß er sich endlich, sie dem Publikum durch den Druck zugänglich zu machen. Die Änderungen, welche Gelber an dem Urtexte vornahm, sind oft recht eingreifender Natur. Gleich im Anfange wird Shakespeare selbst als Prologus redend eingeführt. Die Wiedertaufe des alten Überläufers Kalchas in Rhisus rechtfertigt Gelber (S. 68) des Näheren, indem er sagt: «den Vater Cressidas, den troischen Verräter, der bei Shakespeare Kalchas heißt, wird man hier Rhisus zubenannt finden. Der Grund ist klar. Man meinte, daß Shakespeare, wie in allem, so auch durch die Benennung eines Verräters nach Kalchas etwas Griechisches habe verunglimpfen wollen.» Von diesem schwer auf Shakespeares Nachruhm lastenden Vorwurfe rettet Gelber den Dichter. Über die Schlußänderungen bemerkt der Verfasser (S. 71): «Ich habe dem Stück einen Abschluß gegeben, indem bei mir Troilus mit einem Schuldbekenntnis auf den Lippen stirbt. Er hat um einer Treulosen willen Hektor in den Tod getrieben, und erkennt mit brechenden Augen, wie blind er mit den sehenden war. Ich that damit fast dasselbe, was Schröder einst that, indem er dem Othello einen guten Schluß anfügte.»

Jeder Leser wird es begreiflich finden, daß Gelber den Wert seiner durchgreifenden Veränderungen am besten in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Stücke selbst verdeutlichen konnte. Er begleitet daher ungeachtet des einleitenden Essays seine ganze Übersetzung mit einem fortlaufenden Kommentar in Gestalt einer den Text an der bezüglichen Stelle unterbrechenden Glosse. Gelber benützt diese Randbemerkungen nicht selten zur Polemik gegen ältere Shakespeare-Aus-

leger, wie beispielsweise S. 150, wo die Glosse lautet: «Und Du, verkriech' Dich, wüstes und sinnloses Ästhetikertum; denn dies ist erschütternde Klage» etc.

Gelber erinnert mit seinen oft ganz gerechten Zornausbrüchen an die Expectorationen J. L. Kleins, des Verfassers der «Geschichte des Dramas» — aber die deutschen Shakespeare-Kritiker haben sich in der That an diesem bedeutenden Werke hart versündigt. Wir können nur wünschen, daß Gelbers Arbeit das bessere Verständnis dafür im deutschen Publikum vorbereiten möge.

Allerdings vermissen wir in dem Buche die kritische Behandlung der Quellen, aus welchen die einzelnen Teile dieses in ganz verschiedenen Epochen entstandenen Stückes geflossen sind. Die englische Quellenforschung hat gerade in bezug auf Troilus und Cressida ganz beträchtliche Resultate zu Tage gefördert. Shakespeare ist heute für den Litterarhistoriker und Forscher nicht mehr allein zu lesen und zu genießen, wie dies seiner Zeit der Fall war, als man in Deutschland nichts anderes kannte, als die Schlegel-Tiecksche oder eine noch schlechtere Übersetzung. An der Hand der Quellenkritik erhält auch Troilus und Cressida eine wesentlich andere Physiognomie. Zum Zwecke einer rein poetischen Umdichtung glaubte aber der Verfasser die litterarhistorischen Forschungen seiner Vorgänger missen zu können. Wolfgang von Wurzbach.

Albert H. Smyth, Shakespeare's Pericles and Apollonius of Tyre. A Study in Comparative Literature. Philadelphia, Mac Calla & Co., 1898. 112 Ss.

Es ist kein Brachfeld mehr, das Gebiet, das sich Smyth zur Arbeit auserkoren hat: zahlreiche Forscher haben ihm vorgearbeitet, so daß von vornherein keine bedeutenden Entdeckungen mehr zu erwarten waren. Mit außerordentlichem Fleiß hat der Verfasser alles, was im Laufe der Zeit über die Apollonius-Fabel bekannt geworden war, zusammengetragen und zehn Jahre lang auf der Suche nach neuem Material die europäischen Bibliotheken von Kopenhagen bis Konstantinopel durchstöbert. Im vorliegenden Buche verfolgt er die Geschichte des tyrischen Herrschers von ihren dunklen Anfängen und ihrem ersten Auftreten — der lateinischen Bearbeitung eines griechischen Romans — an bis zu ihrem Erscheinen auf der Shakespeareschen Bühne. Nach einander führt er die lateinischen Fassungen — die Historia Apollonii, die Erzählung bei Gottfried von Viterbo und in den Gesta Romanorum —, die deutschen, skandinavischen, holländischen, magyarischen, italienischen, spanischen, französischen, provenzalischen, neugriechischen, russisch-polnisch-czechischen Bearbeitungen an uns vorbei und kommt dann zur Geschichte der Erzählung in England. Hier haben wir fünf Apolloniusdichtungen vor Pericles. Zunächst der altenglische Roman, der uns in einer einzigen Handschrift aus dem 11. Jahrhundert erhalten ist und aus Zupitzas Nachlaß von Napier in Herrigs Archiv 97, 17 herausgegeben wurde. Sodann ein Gedicht (14. Jahrhundert), das Smyth hier neuerdings abdruckt, nachdem Halliwell 1850 einen Privatdruck veranstaltet hatte. Das Manuskript hat leider als Buchdeckel fungieren müssen und macht daher einen recht lückenhaften Eindruck, aber immerhin müssen wir dem Verfasser für den Abdruck dankbar sein. Die dritte Bearbeitung ist die von Gower in seiner *Confessio Amantis.* Auf ihn folgte Robert Copland, der eine Prosaübersetzung aus dem Französischen 1510 für Wynkyn de Worde's Presse lieferte. 1576 endlich erschien eine neue Übersetzung von Laurence Twine unter dem Titel

The Patterne of Painefull Adventures. Auf dem Drama beruht nach Tycho Mommsen die 1608 erschienene Novelle *Pericles* von George Wilkins. Seite 60 kommt Smyth zur Besprechung von Shakespeares *Pericles Prince of Tyre.* Die Autorschaft Shakespeares scheint ihm, wie schon der Titel des Buches besagt, ziemlich sicher; aber im einzelnen geht er nur sehr vorsichtig zu Wege, stets mehr referierend als selbst aufbauend, ein Vorgehen, das nur zu loben ist. Das nächste Kapitel bringt eine kurze Untersuchung über die Veränderungen, die die Fabel im Lauf der Zeit erfahren hat, Veränderungen, die sich aber hauptsächlich auf die Namen beschränken. Zum Schluß bespricht Smyth die verwandten Erzählungen, von Jourdain de Blaivies und von Orendel, und, mit Bezug auf das Rätsel, das Apollonius aufzulösen hat, die Sage von Salomon und Markolf. In einem Anhang wird der lateinische Text nach den Gesta Romanorum abgedruckt, doch bemerkt der Verfasser nicht, ob er einen neuen Text hergestellt oder einfach die Ausgabe von Keller oder Österley zu Grunde gelegt hat. Das Buch ist eine sehr fleißige und gewissenhafte Arbeit, die sich von jeder Hypothesenmacherei frei hält. Wer immer sich über die Stoffgeschichte von Pericles orientieren will, dem sei diese gründliche und doch übersichtliche Schrift warm empfohlen.

Die äußere Ausstattung des Buches ist sehr schön und wird durch drei Faksimile-Illustrationen noch wertvoller. Zu beklagen ist nur, daß es leider in den nicht-englischen Citaten eine große Menge von Druckfehlern aufweist. Das ist besonders da mißlich, wo ein diplomatischer Abdruck geboten werden soll. Ich will nicht von den magyarischen oder czechischen Citaten reden, wo namentlich Akzente und diakritische Zeichen sehr mangelhaft sind, aber auch die lateinischen Wörter sind oft bös entstellt. So ist auf Seite 18 zweimal vom *Codex Parasinus,* auf Seite 21 zweimal vom *cornobium Fontanellense* die Rede. Der Abdruck des Textes aus den *Gesta Romanorum* scheint auch nicht sehr sorgfältig zu sein: so steht auf Seite 95 *prospictus* statt *proscriptus* u. s. f. Es ist sehr schade, daß die fleißige Arbeit durch den Drucker so entstellt wurde.

W. K.

Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Ein Ergänzungsband zu Dodsley's Old English Plays. Herausgegeben von Alois Brandl. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Sittengeschichte der germanischen Völker. Herausgegeben von A. Brandl, E. Martin, E. Schmidt. 80. Heft.) CXXVI + 667 S. (20 Mk.)

Es kann nicht meine Aufgabe sein, hier eine eingehende Kritik dieses umfänglichen Bandes zu bringen; ich möchte nur die Leser des Shakespeare-Jahrbuches durch ein kurzes Referat über den reichen Inhalt einigermaßen orientieren.

Dem Benutzer von Dodsley-Hazlitts Sammlung englischer Dramen war es bisher immer unangenehm fühlbar geworden, daß dieses große Werk trotz seiner 15 Bände doch gar manches Drama der älteren Zeit schmerzlich vermissen läßt. Bei den späteren Stücken macht sich das weniger fühlbar: sie sind zum Teil durch Sonderausgaben zugänglich, zum Teil aber auch litterarhistorisch von minderer Bedeutung. Anders bei denen, die dem Auftreten Shakespeares vorangehen: sie bilden die Sprossen der Leiter, an der sein Genius zur höchsten Höhe empor-

klimmt, ohne sie bleibt unsere Anschauung von der Entwickelung des englischen Dramas nur eine sehr lückenhafte. Nur zu viele sind überhaupt verloren; umso notwendiger ist es, daß man die noch erhaltenen sammle und dem Auge des Historikers zugänglich mache. Diese Lücken hat Brandl in dem vorliegenden Werke, wenigstens soweit sie in die Zeit vor Shakespeare fallen, zum größten Teil ausgefüllt. Zugleich suchte er in der Einleitung jedem Drama seinen Platz in der Litteratur anzuweisen, uns über seine Entstehung und seine Umgebung zu unterrichten. Die abgedruckten Dramen sind die folgenden. — A. Moralitäten. (1.) *The Pride of Life*, um 1400 im Süden geschrieben, gehört zu den Totentanzstücken. Der Tod erschlägt den stolzen König. Der zweite Teil, Rettung der Seele durch die Gnade der Gottesmutter, ist verloren. Die Aufführung haben wir uns auf einem freien Platz zu denken. Die nicht beschäftigten Figuren hatten Sitze an der Peripherie, der König konnte sich in eine Art Zelt zurückziehen. (2.) *Mankind*[1]), von einem Geistlichen in oder nahe bei Cambridgeshire im 15. Jahrhundert verfaßt, behandelt die Verführung und Bekehrung des Menschen, wie zahlreiche verwandte Stücke. Direkte Affiliation läßt sich mit Lydgates *Assembly of Gods* nachweisen. Bemerkenswert ist die metrische Scheidung zwischen pathetischen und komischen Partien. Die Aufführung fand in einem Wirtshause statt; in einer Thür im Hintergrund sehen wir bereits die Vorstufe für eine Art Hinterbühne entwickelt. (3.) *Nature*. Hier ist ein biographischer Zug, der wohl aus den Misterien stammt, hervorzuheben: der Mensch erscheint zuerst als Kind und durchläuft vor den Augen der Zuschauer die verschiedenen Stadien des Lebens. Auch dies ist typisch, wie Brandl an einer Reihe von Stücken zeigt. Der Verfasser ist Henry Medwall, Caplan des Erzbischofs John Morton. Zwischen 1493 und 1500 ist das Drama entstanden. Auffällig ist die Schauspielerökonomie. — B. John Heywoods Zwischenspiele: (4.) *Love*, (5.) *Weather* und (6.) *Johan Johan, Tyb, and Sir Johan*. Beim letztgenannten Stück finden wir schon die Häuserbühne von *Gammer Gurton's Needle* mit den beiden Hausthüren, zwischen denen sich das ganze Stück abspielt (etwas abweichend ist Brandls Ansicht S. LIV). — C. Kampfdramen der Reformationszeit: (7.) *Respublica* von katholischer und (8.) *King Darius* von protestantischer Seite ins Feld geführt. Die Abhängigkeit von Bale tritt bei beiden Stücken zu Tage. Es ist die Moralität auf das religiös-politische Gebiet übertragen. Im *Darius*, mit dem wir schon in der Regierungszeit Elisabeths angekommen sind, treten historisch-biblische Personen und Ereignisse in den Kreis der abstrakten Moralität. — D. Schul- und Erziehungsdramen: (9.) *Misogonus* gehört zu den Stücken vom verlorenen Sohn, speziell zur Schule des *Acolastus;* Moralität und Interlude haben sich hier zu einem neuen Typus weiterentwickelt. Der Narr hat jetzt den Vice verdrängt. Die Bühne entstammt dem Zwischenspiel. — E. Tragödien: (10.) *Horestes* behandelt die Orestessage, die der Verfasser, John Pikeryng, aus Euripides geschöpft hat, im Stile des *Cambyses*. An Stelle des Vice Ambidexter haben wir aber hier einen guten

---

[1]) Das Stück wurde gleichzeitig auch in den *Specimens of the Pre-Shaksperean Drama (with an Introduction, Notes, and a Glossary, by John Matthews Manly. Athenæum Press Series, Boston and London, Ginn & Co. 1897, 1898)* abgedruckt. Da der dritte Band dieses Werkes, der die eigentliche selbständige Arbeit des Herausgebers enthalten wird, noch nicht erschienen ist, wird es hier erst im nächsten Jahrbuch besprochen werden.

Narren, der den Helden in edler Absicht zu lenken sucht. Die Bühne zeigt im Hintergrund die Stadtmauer von Mykene, auf der Aegisthos und Klytaemnestra auftreten: also wohl die Oberbühne des späteren Volkstheaters. Darunter befand sich ein Thor, durch das man in die Stadt einziehen konnte. (11.) *Gismond of Salern* ist eine romantische Tragödie, die ihren Stoff (wohl durch Painters Vermittelung) dem Decameron entnommen hat. Sie steht *Gorboduc* und den *Misfortunes of Arthur*, also der gelehrteren klassizistischen Schule nahe, im Gegensatz zu dem vorausgehenden Stück; Senecas Einfluß ist hier schon zu spüren. Nicht weniger als fünf Dichter haben an *Gismond* gearbeitet, und zwar so, daß jeder einen Akt schrieb. Der Verfasser des fünften Aktes, Robert Wilmot, überarbeitete später das ganze Drama und gab es 1591 heraus. Die Bühne ist komplizierter und weist vielleicht schon einen Vorhang auf. — F. Romantische Komödie: (12.) *Common Conditions*, lizensiert 1576, bringt in einer Doppelhandlung die Leiden und Freuden zweier durch zahlreiche hochromantische Fährlichkeiten stets aufs neue zerrissenen Paare auf die Bühne. Ein schalkhafter Diener, Common Conditions, hat gewissermaßen die Fäden des ganzen Stückes in der Hand. Der alte Druck ist verstümmelt, so daß der glückliche Ausgang nur erschlossen werden kann. Der Stoff scheint in letzter Linie auf griechische Romane zurückzugehen, eine italienische Novelle dürfte dabei die Vermittlerrolle gespielt haben. — Bei jedem Drama wird auch Sprache und Metrik mit behandelt. Am Schluß des Bandes folgen Anmerkungen von wesentlich textkritischer Art. Ein Register erleichtert die Benutzung der Einleitung auch als Nachschlagewerk. S. CXXIV lies Radcliffe für Radford. Die beiden Watson, der Dichter des *Absalom* und der der *Antigone*, sind, wie ich Jahrbuch XXXIV, 229 ausgeführt habe, verschiedene Personen. Nachtragen möchte ich hiezu noch, daß auch der erstere den Vornamen Thomas führt.

W. K.

The Spanish Tragedy. A Play written by Thomas Kyd. Edited with a Preface, Notes, and Glossary by J. Schick. London, Dent, 1898. (The Temple Dramatists). XLIV, 146 S. 12°.

Unter den vielen schmucken Bändchen dieser Sammlung zeichnet sich dies durch die gründlichste und ergebnisreichste Einleitung aus. Aus dem Schatten von Kyd, wie er bisher durch die Litteraturgeschichte huschte, ist eine leibhafte Persönlichkeit geworden; die spöttischen Anspielungen von Nash, sowie Schick sie durchleuchtet, verraten ihn als den Dichter des Ur-Hamlet und bringen ihm hiemit längst verschollenen Ruhm; selbst eine zusammenhängende Stelle aus diesem verlorenen Stück wird uns durch Schicks Scharfsinn dargeboten (*It is an hell, in hateful vassalage Under a tyrant to consume one's age* u. s. w. S. XLII); so viele Einzelresultate kommen heraus, daß man fast von einer Biographie Kyds reden kann. Als Entstehungszeit der Spanischen Tragödie wird mit ebenso behutsamer als umsichtiger Kritik das Jahr 1585, oder doch 1584—1586, wahrscheinlich gemacht, was für die litterarhistorische Einschätzung von Marlowes 'Tamerlan' Teil I wichtige Folgen hat. Die stolzen Prologverse, mit denen dieses Erobererdrama beginnt: *From jigging veins of rhyming motherwits And such conceits as clownage keeps in pay, We'll lead you to the stately tent of war*, sind ja bisher so gedeutet worden, daß Marlowe hier zum ersten Mal den Blankvers ins Volksdrama gebracht

habe; demnach müßte 'Tamerlan' vor 1585, d. h. noch in Marlowes Cambridger Studentenzeit fallen; als Student aber hätte dieser wohl eher für eine akademische als für eine Londoner Bühne geschrieben; auch kämen in diesem Fall die Zeichen des großen Aufsehens, das 'Tamerlan' hervorrief, ziemlich post festum. Oder man betrachtet die Worte *rhyming motherwits* nicht mehr als eine Absage an die gereimte Dramenform, und giebt dem Prolog überhaupt eine allgemeinere Deutung, etwa im Sinne von Spensers Oktober-Ekloge V, 37 ff.:

> *Abandon, then, the base and viler clown,*
> *Lift up thyself out of the lowly dust,*
> *And sing of bloody Mars, of wars, of giusts* —

dann geht ein gutes Stück von Marlowes Lorbeer auf Kyd über. Die Resultate greifen also tief in die nächste Vorgeschichte der Shakespearischen Tragödie ein. — Der abgedruckte Text folgt der ältesten erhaltenen Originalausgabe, ebenso wie der von Manly, Specimens II 487 ff.; eine kritische Ausgabe soll folgen. Die Anmerkungen betonen den vielfachen Einfluß von Vergil und Seneca, greifen aber gelegentlich bis zu Beowulf zurück, bis zu Goethe, Tennyson und Bismarck vor, was für den in das kleine Büchlein gebannten Weitblick ganz charakteristisch ist.

A. B.

H. Logeman: Faustus-Notes. (Université de Gand: Recueil de Travaux publiés par la Faculté de Philosophie et Lettres. 21. fascicule.) Librairie H. Engelke, Gand 1898.

Unter den bescheidenen Titel *Faustus-Notes* stellt der Verfasser eine Fülle mühsamer und geistvoller Arbeit, die den Beweis erbringen soll, daß Marlowe den vollen A-text von *Faustus* für sich in Anspruch nehmen darf, daß aber auch Stellen im B-text von Marlowe herrühren, und endlich, daß dem Dichter als Quelle einzig das englische, nicht aber das deutsche Faustbuch gedient habe.

Die Anlage des Werkes ist insofern recht mechanisch, als der Autor auf den ersten 124 Seiten den Dramentext entlang geht, um in äußerer Folge der Zeilenzahl die Stellen zu zitieren und zu kommentieren, welche für seinen Standpunkt positiv oder negativ in Betracht kommen. Dadurch gerät der Leser mit dem Autor naturgemäß in ein chaotisches Gewirre. Erst am Schluß — im zweiten und letzten Kapitel, S. 125—148 — erhält man etwas wie einen Ariadnefaden: der Autor faßt seine Ergebnisse zusammen in drei Paragraphen, die seinen drei Thesen entsprechen. Freilich wird dem Leser auch hier die Arbeit nicht leicht gemacht, weil er fortwährend auf die Einzelnoten verwiesen wird.

Es berührt sonderlich, daß sich der Verfasser eine bessere Disposition seines Stoffes so wenig angelegen sein läßt, um seinen Beweisgründen durch planvolle Gruppierung formal eine stärkere Schlagkraft zu verleihen. Er könnte das sicherlich, denn im Detail glänzt er durch klare Fassung seiner Fragen, wie durch lichtvolle Führung der Antworten. Dazu verhilft ihm als Vorbedingung, daß er das gelehrte Rüstzeug vollkommen zur Verfügung hat, vor allem aber der Besitz eines gesunden Sinnes für das Thatsächliche. Fern von «schriftgelehrter» Rabulistik, die

solchen Arbeiten immer droht, sieht er die litterarischen Vorgänge konkret vor sich und weiß dieselben auch seinem Leser plastisch herauszustellen, soweit dies bei der zerstückten Darstellung überhaupt möglich ist. So gewinnt er denn für seine Hypothesen auch einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit.

London. R. Fischer.

The Countess of Pembroke's Antonie. By Alice Luce. (Litterarhistorische Forschungen her. von Schick und Waldberg III.) Weimar, Felber 1897.

Mit dem Neudruck dieser Übersetzung einer französischen Tragödie aus der Elisabethinischen Zeit tritt die Herausgeberin — wie es scheint — nur zaghaft vor ihren Leserkreis. Das Werk gehört ja einer längst begrabenen, ja niemals volkstümlichen, litterarischen Richtung an. Um Interesse und Verständnis hierfür zu erwecken, wird in einer langen Einleitung ein anschauliches Bild vom Leben und Schaffen jenes litterarischen Kreises entrollt, in welchem der klassizistische Franzose Garnier in Lady Pembroke eine Übersetzerin für seine Antonius-Tragödie gefunden hatte. L. P. ist natürlich die Hauptfigur im Bilde. Nach einem kurzen, biographischen Abrisse wird sie in Zeitberichten direkt geschildert. Nun erfährt ihre litterarische Thätigkeit eine eingehende Untersuchung. In der verbesserten Ausgabe der *Arcadia* erweist L. P. einzig Pietät für ihren Bruder; denn ihre Arbeit beschränkt sich bloß auf das redaktionelle Moment. Von den wohl zahlreicheren Originalarbeiten sind nur zwei pastorale Gedichte erhalten; ohne Bedeutung an sich sprechen sie jedoch dafür, daß die Autorin die lyrische Modeform des Tages beherrscht. Die Hauptthätigkeit von L. P. liegt auf dem Gebiete des Übersetzens. Mit ihren Psalmen übertrifft sie die Sidneys in jeder Weise. Der *Discourse of Life and Death* von Du Plessis Mornay zeugt für ihre tiefgehenden geistigen Interessen; besonders wertvoll und wichtig aber ist ihre Übertragung von Garniers Tragödie *Marc Antoine.*

Hier greift die Verfasserin weiter aus. Erst wird Garnier als Renaissance-Dramatiker in seiner Abhängigkeit von Seneca knapp und gut charakterisiert — sowohl nach der geistigen wie formalen Seite hin. Dann wird die Übersetzung in ihrem Verhältnis zum Original geprüft: sie ist im ganzen ziemlich fehlerfrei und schließt sich — abgesehen von den schwierigen Chorpartien — eng an die Vorlage. Der französische Alexandriner wird durch den englischen Blankves wiedergegeben, die komplizierten Chorstrophen werden etwas vereinfacht, was nicht hindert, daß sich L. P. auch hier als starke Verskünstlerin erweist. Schließlich zeigt die Verfasserin die starke Wirkung des *Antonie* innerhalb der klassizistischen Dramatik jener Zeit. Kyd mag mit seiner *Cornelie* vom erfolgreichen *Antonie* angeregt worden sein; als sicher darf dies gelten für Daniels *Cleopatra* (und dem späteren *Philotas*) für Brookes *Alaham* und *Mustapha.* Auch Brandons *Octavia* ist sicher hierher zu rechnen.

Nun folgt der Abdruck der Tragödie nach dem ältesten Text von 1592. Wie man sieht, ist es der Verfasserin, dank ihrer starken Beherrschung der einschlägigen Litteratur, gelungen, die klassizistische Dramatik zu Shakespeares Zeiten von L. P. aus in ein helleres Licht zu rücken. Das ist dankbar zu begrüßen, wenn damit auch nur ein Stück Elisabethinischer Litteratur erhellt worden ist, das scheinbar recht abseits liegt. Hat sich auch damals das klassizistische Drama bloß auf einen

kleinen Kreis des Publikums beschränkt, so war dies doch der Kreis der Geburts- und Geistes-Aristokratie. Erscheint deren Geschmack auch traditionell gebunden und ist die Gattung des klassizistischen Dramas als solche auch ruhmlos abgestorben, so sind doch ihre Wirkungen auf das lebenskräftige, weil volkstümliche romantische Drama außerordentlich stark gewesen. Noch steht eine erschöpfende Untersuchung dieses Einflusses aus. Leicht war es, Senecas Einfluß auf die romantischen Dramatiker materiell in äußerlichen Entlehnungen und Nachbildungen aufzuzeigen. Nicht schwer wurde es mir, seinerzeit die formalen, also technisch-künstlerischen Wirkungen des Klassizismus festzulegen. Schwerer, jedoch wichtiger wäre es jetzt, eingehend zu prüfen, wo die Romantiker sich über die unmittelbare Darstellung der Fabel und Zeichnung der Figur hinaus in lyrisierender Rhetorik ergehen. Damit ersteht die Frage, warum die Romantiker nicht nur durch die Handlung selbst, sondern auch durch die Gefühlsreflexe der Handlung wirken wollen, warum sie zuweilen den Stimmungsgehalt eines Stückes Handlung deklamatorisch ausbeuten, kurz warum sie stellenweise klassizistisch werden.

Dafür sprechen ja gewiß in erster Linie direkte Gründe. Vor allem wohl ein subjektiver, des Dichters Freude an seiner Meisterschaft über die Sprache. Nicht alle Poeten sind so selbstlos wie die modernsten Deutschen, die zum Zweck naturalistischer Wirkung jeder Rhetorik ängstlich aus dem Wege gehen. Darum darf ein objektiver Anlaß nicht übersehen werden. Das Publikum des Elisabethinischen Theaters, besonders in seinem vornehmen Bruchteil der gut zahlenden Logenbesucher des zweiten Ranges, war bei seinem Theatergenuß viel mehr auf das Hören als auf das Sehen angewiesen. Für den damaligen Dramatiker war nun die Bühnentechnik etwas stabil Gegebenes und somit ein aprioristisch wirkender Faktor für die dramatische Produktion, der nicht scharf genug ins Auge gefaßt werden kann. Nirgends in der Litteratur ist der historisch-archäologische Standpunkt so wichtig wie hier, gerade weil wir durch unsere moderne Bühne eine so durchaus veränderte Anschauung vom Elisabethinischen romantischen Drama erhalten. Dies bezeugen schon äußerlich die «Bearbeitungen» Shakespeares und dies nirgends stärker als auf der heutigen Londoner Bühne.

Daß die «romantische» Rhetorik im klassizistischen Drama ihr Vorbild fand, wenngleich sie dasselbe durchaus nicht voll kopieren wollte, liegt auf der Hand. Es wäre höchst wertvoll, zu wissen, wie weit im einzelnen diese künstlerische Abhängigkeit reicht. Daß uns aber in *Antonie* ein Musterbeispiel dieses Vorbildes in gutem und bequemem Neudruck geboten wurde, dafür gebührt der Herausgeberin unser aufrichtiger Dank.

London. R. Fischer.

Felix E. Schelling, Ben Jonson and the Classical School. Publications of the Modern Language Association of America, vol. XIII, 1898, pp. 221—249.

The article by Professor Schelling of the University of Pennsylvania is a sound and judicious attempt to vindicate for Shakespeare's great contemporary position of paramount importance in the literary history of the seventeenth centur as the initiator and foremost leader in the classical movement in English poet which later had its culmination in Dryden and Pope. The paper is an attempt consider all the arguments bearing upon the subject — an attempt very welc

after the narrow and disproportioned discussions of the origins of English classicism from the point of view of the classical couplet alone which followed upon the publication of Mr. Edmund Gosse's *From Shakespeare to Pope* some years ago. Professor Schelling finds all the essential elements of classicism latent and patent in Jonson's work, not only in the matter of versification, but also in regard to subjects, treatment, and diction.

With the main thesis of this essay I am in entire accord. Complete justice has never been done in the histories of English literature to the historical importance of Jonson's work. Shakespeare, Spenser, Donne, and Jonson were the great influences from the Elizabethan period which endured through the seventeenth century, and of these the greatest influence was doubtless Jonson's. Intrinsically, too, Jonson has vast literary merit (and in our day it is hardly a truism to assert this); I for one range myself with his admirers. Nevertheless I cannot subscribe to all that Professor Schelling says upon this point. The statements, that «between Spenser and Jonson [there is] the kinship of the poet's joy in beauty», and that «Spenser is the most objective and therefore allegorical and mystical; Donne is the most subjective and the most spiritual; Jonson the most artistic and therefore the most logical», seem to me infelicitous, besides being unessential for the author's argument.

I have not verified the author's application of various metrical tests for the purpose of determining Jonson's relations in the technique of verse to various Elizabethan romanticists and seventeenth century classicists. Assuming their correctness, however, the results are interesting; while the method, I think, is superior to that of previous investigators of the subject. The run-on tests show that Jonson uses run-on *couplets* less than Dryden (Have Dryden's triplet lines been counted out?), but run-on *lines* more even than Spenser, and nearly three times as much as Dryden. In the use of medial caesura Jonson stands with Waller and Dryden. Similar results, indicative of Jonson's classicism, seem to follow for other technical tests, especially in the matter of classical rhetorical structure, as exemplified in the use of antithesis, balance, and parallel construction, and in the matter of diction.

The general subject of Jonson's influence in the transitional and classical periods the author has sketched but has not attempted to treat in much detail. This, however, is a subject which obviously demands investigation or re-investigation in thorough detail at the hands of some student or historian of literature as competent as Professor Schelling. There remains much yet to be said on the subject of the origins of English classicism.

University of Chicago. Frederic Ives Carpenter.

The Faithful Shepherdess. A Play written by John Fletcher. Edited with a Preface, Notes, and Glossary by F. W. Moorman, Ph. D., B. A.—J. M. Dent and Co., Aldine House, London, 1897. (Leather 1 s. 6 d., cloth 1 s.)

Das Schäferspiel hatte sich in Italien seit Tassos *Aminta* (1574) einen bedeutenden Platz in der Litteratur erworben. Ein Jahr nach dem *Aminta* trat Luigi Groto, der wunderbare Blinde von Adria, mit einem anziehenden Pastoral,

Il Pentimento Amoroso, ans Tageslicht. 1585 endlich erreichte die Gattung in Guarinis *Pastor Fido* ihren Höhepunkt. In England machte sich der Einfluß dieser Schöpfungen bald geltend. Der *Pastor Fido* wurde 1591 mit dem *Aminta* zusammen in London aufgelegt[1]) und erschien 1602 in englischer Übersetzung: *Il Pastor Fido: or the faithfull Shepheard. Translated out of Italian into English. London. 1602. For S. Waterson* (4°)[2]). Älter als diese englische Übersetzung ist vielleicht die lateinische Bearbeitung von Grotos *Pentimento Amoroso* und die des *Pastor Fido*, die beide von Cambridger Studenten aufgeführt worden zu sein scheinen. Über sie habe ich Jahrbuch XXXIV, S. 318 ff. einiges berichtet. Übrigens wissen wir von einem Stücke von Peele aus dem Jahre 1591, das hierher zu gehören scheint (*The Hunting of Cupid*); und 1605 erschien Daniels *Queen Arcadia*, im wesentlichen eine Bearbeitung des *Pastor Fido*. Grotos Schäferspiel war unter dem Titel *Parthenia* in Cambridge bekannt geworden. Es bildete eine Art Gegenstück zum *Pastor Fido*, indem es eine treue Schäferin besang: der Epilog der Cambridger Bearbeitung fordert noch besonders auf, der *nympha fida* nachzustreben. Etwas ähnliches scheint Fletcher vorgeschwebt zu haben, als er seine *Faithful Shepherdess* schrieb, als Gegenstück zum *Faithful Shepherd*.

Wir müssen Moorman, der sich schon durch seine Schrift über William Browne (Quellen und Forschungen, Straßburg 1896) um die pastorale Litteratur dieser Periode verdient gemacht hat, dankbar sein für die treffliche kleine Ausgabe, die es jedem ermöglicht, sich für einen Schilling in den Besitz des besten englischen Schäferspiels zu setzen und dadurch einer Litteraturgattung näher zu treten, die für eine lange Zeit von der größten Bedeutung war. In einer kurzen Einleitung handelt der Herausgeber über die Ausgaben und das Abfassungsdatum, über die Quellen des Stückes und seine Stellung in der Litteratur, wobei vielleicht Grotos *Pentimento Amoroso* auch hätte genannt werden sollen, ferner über Fletchers Leben und über den Einfluß des Stückes. Daß Fletcher einen Teil von Heinrich VIII. verfaßt habe, ist, wenigstens in Deutschland, noch nicht allgemein anerkannt. Unter dem Titel: *Influence of the Play* bespricht M. den Einfluß, den die *Faithful Shepherdess* auf Browne's *Britannia's Pastorals* und auf Miltons *Comus* ausübte. Im Text scheint M. im wesentlichen Dyce zu folgen. Ein kurzes Glossar und wenige, aber beachtenswerte Anmerkungen bilden den Schluß. Wie alle Bändchen der *Temple Dramatists* zeichnet sich auch dieses durch reizende Ausstattung aus.

W. K.

The Knight of the Burning Pestle. A Play written by Francis Beaumont and John Fletcher. Edited with Introduction, Notes, and Glossary by F. W. Moorman. J. M. Dent and Co., Aldine House, London, 1898. (Cloth 1 s., leather 1 s. 6 d.)

Die Sammlung der *Temple Dramatists* bietet uns hier eines der interessantesten nach-Shakespeareschen Stücke, die Geschichte vom Ritter von der brennenden Mörserkeule. Es ist eine äußerst heitere Satire auf das ritterromanlesende

[1]) Londra 1591, per Giovanni Volfeo, a spese di G. Castelvetri (12°.) Exemplar im Brit. Mus.

[2]) Exemplar im Brit. Mus.

Londoner Spießbürgertum, das sich, obwohl es nichts vom Theater versteht, doch herausnimmt, Schauspieler und Schauspiel zu terrorisieren, und während der Aufführung Einschiebungen und Auslassungen zu verlangen, wie dies eben der guten Bürgersfrau gerade in den Sinn kam. Ein Widmungsbrief des Verlegers an einen Freund läßt 1611 als Abfassungsdatum erscheinen. Mit Recht ist Moorman vorsichtiger in der Bestimmung der Autorschaft Beaumonts und Fletchers, was die einzelnen Teile betrifft, als dies im allgemeinen bei englischen Litterarhistorikern Sitte ist. Daß übrigens wesentliche Änderungen von der Hand des Verlegers herrühren, wie Max Koch (Engl. Stud. 9, 362) und Leonhard (ebd. 12, 308) anzunehmen scheinen, kann ich aus dem Widmungsschreiben nicht entnehmen. Es heißt dort, daß der Verleger das Stück vor zwei Jahren von seinem Freund erhalten, und es seither aufbewahrt habe: *You afterwards sent it to me, yet being an infant and somewhat ragged: I have fostered it privately in my bosom these two years; and now, to shew my love, return it to you, clad in good lasting clothes, which scarce memory will wear out, and able to speak for itself.* Das heißt meiner Meinung nach bloß, daß er das Manuskript in schlechtem Zustand bekommen, es zwei Jahre bei sich behalten, vor Zerstörung geschützt habe, und jetzt in dauerhaftem Gewande, d. h. gedruckt, das Stück dem Freunde zurückgebe, der es ihm zuerst anvertraut habe. M. selbst berührt diesen Punkt nicht. Was die Quellenfrage betrifft, so haben bereits Max Koch und Koeppel darauf hingewiesen, daß an einer Benutzung des Don Quixote nicht zu zweifeln ist. Die Beteuerung in der Widmung: *Perhaps it will be thought to be of the race of Don Quixote; we both* (d. h. der Verleger und sein Freund, nicht, wie M. Koch glaubte, Beaumont und Fletcher) *may confidently swear it his elder above a year,* ist so aufzufassen, daß der Verleger nur den 1612 erschienenen englischen Don Quixote[1]) kannte, nicht aber das Original: es liegt also durchaus keine absichtliche Unwahrheit hierin. Auch auf diesen Punkt hätte M. besser in der Einleitung eingehen sollen, statt der allzu mageren Anmerkung S. 147. Nicht beistimmen kann ich ihm, wenn ihm der Titel des Dramas dem eines verlorenen Stückes *The Knight of the Burning Rock* nachgebildet scheint, anstatt daß er die schon von Leonhard (Engl. Stud. 12, 309) aufgestellte Ansicht acceptierte, wonach der Ritter vom brennenden Schwert aus dem allbekannten Amadisroman die Vorlage hierzu bildete. Koeppel hat kürzlich darauf hingewiesen, daß dieser Ritter auch durch den Don Quixote den Dichtern bekannt geworden sein kann. (Herr. Arch. 101, 89). Was M. sonst in der Einleitung vorbringt, ist alles treffend. In der Bibliographie hätte vielleicht Leonhards Programm-Arbeit (Realgymn. Annaberg 1885) auch genannt werden sollen. Der Text richtet sich nach Dyce. Auch die Anmerkungen sind sehr zu loben. Bei der Anspielung auf Jane Shore in der Induction (vgl. S. 148) wäre auch der *True Tragedy of Richard III* zu gedenken. Bei I, 3, 6: Palmerin of England ist jetzt auf Koeppel, Herr. Arch. 100, 23 ff., zu verweisen. II, 8, 64: die Zeile *He set her on a milk-white steed* kehrt auch in der Ballade vom *Outlandish Knight* wieder *(Ball. of the Peasantry ed. Bell S. 61).* Zu V, 2, 91 hätte man eine Anmerkung über das *March beer* erwartet. Wenn ich mein Urteil zusammenfassen soll, so kann ich die treffliche kleine Ausgabe, deren äußere Ausstattung wirklich alle ästhetischen Anforderungen befriedigt, nur jedem Freund des Elisabethanischen Dramas empfehlen.

W. K.

---

[1]) Vgl. Koeppel, Herr. Arch. 101, 87 ff.

Jakob Schömbs, Ariosts Orlando Furioso in der englischen Litteratur des Zeitalters der Elisabeth. Straßburger Diss. (Buchdruckerei P. J. Pusch, Soden a. T.) 1898. 107 S.

Nachdem Koeppel die Aufnahme Petrarcas, Tassos und der altitalienischen Novellen im England des 16. Jahrhunderts erforscht hat, verfolgt sein Schüler Schömbs die des Ariosto, wobei es sich natürlich fast ausschließlich um den *Orlando Furioso* handelt. Das weitläufige Material ist mit großem Fleiß zusammengebracht; zum Teil aus ungedruckten Hss., wie bei der Roland-Bearbeitung des schottischen Dichters J. Stuart of Baldyneis; oder aus schwer erreichbaren Drucken; im Vorbeigehen sei hier betreffs Harringtons Übersetzung, die nach Schömbs «kaum in Deutschland zugänglich» ist, erwähnt, daß ich einmal eine Originalausgabe davon der Göttinger Universitäts-Bibliothek gegeben habe. Die fruchtbarste Beeinflussung war bei Spenser und Greene zu beobachten. Aus Marlowes *Tamerlan* II wird der Tod der Olympia mit Orl. Fur. XXIX als verwandt erwiesen. Bei Shakespeare bespricht Schömbs die Ariostanklänge in Sommernachtstraum, Wie es euch gefällt, Viel Lärm um nichts und Sturm, betont aber, daß dabei niemals direkte Abhängigkeit zu konstatieren ist. Die Arbeit bringt ausgedehnte Forschungen in knappster Form zur Verwertung und erhebt sich beträchtlich über das gewöhnliche Niveau der Dissertationen.

A. B.

Zeitschriftenschau
(über die Jahre 1897 und 1898).

1. Biographisches.

Familien mit dem Namen Shakespeare waren bisher nur bis zum Jahre 279 hinauf verfolgt worden. Jetzt ist es Lionel Cresswell (Notes and ueries, 9. Serie II 167) gelungen, schon im Jahre 1250 einen Simon Sakesper s einen der Förster (*verderers*) der Halbhundertschaft Wantham (Essex?) nachıweisen.

Über Shakespeares Vater und Großvater sucht John A. C. Vincent eue Thatsachen beizubringen (Notes and Queries, 8. Serie XII 463). In den istriktsregistern des Court of Probate zu Worcester finden sich zwei Urkunden om 10. Februar 1560/61, die Folgendes besagen: Die Verwaltung der Güter des ver:orbenen Richard Shackspere, aus der Gemeinde Snytterfylde, wird seinem Sohne John hakspere übertragen, der den Wert seines Besitztums auf 35 £ 17 sh angiebt. Gleicheitig verpflichten sich (in der zweiten Urkunde) John Shackspere und Thomas Tycols, beide einzeln als Landleute aus Snytterfylde bezeichnet, bei Strafe von 00 £ Vermögen und Schulden des Verstorbenen treulich zu verwalten.

Daß der in diesen Urkunden genannte John Shakspere der Vater des Dichters t, läßt sich mit Sicherheit nicht erweisen, trotzdem Vincent und zuletzt Lee in iner neuen Shakespearebiographie dies annehmen. Ist es wahrscheinlich, daß John hakespeare, der seit Anfang der fünfziger Jahre in Stratford ansässig war und it 1557 in der Stadtverwaltung eine Rolle spielte, in einem gerichtlichen Dokument s Landmann aus Snitterfield bezeichnet werden konnte?

Eine neue Urkunde, in der John Shaxbere aus Stratford am Avon erwähnt ird, veröffentlicht Mark W. Bullen in Nr. 3675 des Athenæums (2. April 1898). axbere verklagt im Winter 1571 drei Schuldner, John Luther aus Banbury, John ippis aus Stoke und Richard Quyney aus Shuckborough wegen einer Schuld von nfzig Pfund.

Die Mutter Mary Ardens, der Gattin John Shakespeares, war bisher unbekannt. tzt behauptet Miss E. J. Czarninski in New-York, den Namen von Shakeeares Großmutter in einigen alten Testamenten von Northamptonshire entdeckt haben, und zwar habe Robert Arden in erster Ehe Alice Griffin aus Bray-

brook geheiratet, die aus einer wallisischen Königsfamilie stamme. Shakespeares Vorliebe für edle Frauen keltischen Stammes (Cordelia, Imogen) erkläre sich daher aus alter Familienüberlieferung. Dieselbe Behauptung soll Dowden vor kurzem in Amerika aufgestellt haben; nur nennt er den Mädchennamen von Alice Arden nicht Griffin, sondern Griffith. (The Shakespearean III 225, 96.) Es wäre zu wünschen, daß die in Frage kommenden Urkunden bald veröffentlicht würden.

Weit überraschender als all diese Thatsachen dürfte eine Entdeckung sein, die wir Herrn George Newcomen (Academy LII, 579) verdanken: Shakespeare was an Irishman! Sein eigentlicher Name war Patrick o' Toole of Ennis. Ein Anagramm im ersten Akte des Hamlet zerreißt mit einem Schlage den Schleier, der uns seit mehr als drei Jahrhunderten die Persönlichkeit des größten englischen Dichters verhüllte! —

Über die Schicksale von Shakespeares Geburtshaus sucht Ernest G. Atkinson in Nr. 3638 des Athenæums (17. Juli 1897) Neues beizubringen. In einer Urkunde vom 9. Oktober 1638 erklärt Thomas Willis zu Walsall (Staffordshire), daß sein Verwandter Edward Willis aus Kingnorton (Warwickshire) vor etwa vierzig Jahren von einem gewissen Shakespeare zu Stratford am Avon ein an seine eigenen Besitzungen anstoßendes Grundstück von etwa siebzehn Fuß im Quadrat (*seaventeene foote square*) erworben habe. Sein ganzes Besitztum, gelegen in Henleystreet, begrenzt im Osten vom Hause des Thomas Horneby, im Westen von dem des verstorbenen William Shakespeare, im Süden von Henleystreet, im Norden von *the kings highe way, called Gillepittes*, bekannt auch unter dem Namen *the Bell* oder *the signe of the Bell*, habe er am 20. Juli 1609 Thomas Osborne und Bartholomewe Austeyne erblich überlassen. Die genannten Grundstücke seien jetzt im Besitz (*tenure or occupac'on*) von Robert Brookes. Diese Angaben lassen sich mit den Ausführungen Halliwells (Outlines I^{9}, 379) über Shakspeares Nachbargrundstücke vereinigen.

2. Shakespeares Äußeres.

Das Erscheinen von Sidney Lees Shakespeare-Biographie, der eine gute Wiedergabe des sogenannten Original-Droeshoutportraits beigefügt ist, hat die Frage nach der Echtheit dieses Bildes von neuem angeregt. Besonders beachtenswert sind zwei Zuschriften von J. C. Robinson an die Times vom 3. Dezember 1898 und einem der folgenden Tage, in denen er behauptet, die *Society of Antiquaries* habe sich vor zwei oder drei Jahren gegen die Echtheit ausgesprochen.[1]) Das Porträt sei ein Werk des sechzehnten oder siebzehnten Jahrhunderts, habe aber ursprünglich eine Dame dargestellt und erst in letzter Zeit sei ein Shakespearekopf daraus zurecht gemacht worden. Ferner deute das Holz und die Art seiner Zusammenfügung auf italienischen, nicht englischen Ursprung. Einer eingehenderen Untersuchung des Bildes, die allein volle Klarheit schaffen könne, hätten sich die Besitzer widersetzt, so daß die Echtheit des Bildes mindestens sehr zweifelhaft sei.

Ein ähnlicher Streit ist um die sogenannte Davenantbüste im Shakespearean (IV, 79 ff.) entstanden. Harold Baker zweifelt an ihrer Echtheit, hauptsächlich weil sie von der Darmstädter Totenmaske auffallend verschieden sei, und weil Stil und Technik der Büste auf die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts deuteten. Beide Behauptungen werden von A. H. Wall bestritten.

[1]) Vgl. Jahrbuch XXXII, 306 ff. — D. Red.

3. Shakespeares Charakter.

In einer Reihe von Aufsätzen in Band 85 und 86 der Saturday Review sucht Frank Harris Shakespeares Charakter aus seinen Dramen zu erschließen (*The true Shakespeare. An Essay in realistic Criticism).* Die Naturanlage eines großen Dramatikers müsse sich irgendwie in seinem Schaffen verraten, und wahrscheinlich werde der am tiefsten angelegte Charakter seiner Werke einen Blick in die Seele des Schöpfers ermöglichen. Ohne Zweifel hätten wir daher im Hamlet den Schlüssel zu Shakespeares innerem Selbst zu suchen. Harris zeigt nun, wie gewisse Züge des Hamletcharakters, düstere Lebensauffassung, Weichheit des Herzens, Neigung zum Reden und Denken, wo Handeln am Platze wäre, Raschheit und Unbeständigkeit des Wollens sich in einer großen Anzahl von anderen Figuren Shakespeares wiederfinden lassen. Schon der weichherzige, etwas schwärmerische, schnell zürnende und schnell besänftigte Valentin in den Edelleuten von Verona bereitet diesen Charaktertypus vor, deutlich tritt er in dem melancholischen Philosophen Jaques in Wie es Euch gefällt zu Tage. Auch Brutus ist weichherzig und wird melancholisch wie Hamlet, Macbeth reflektiert beständig, kann sich nicht zur That entschließen, sehnt sich trotz seiner Verbrechen nach Freundschaft und Liebe, und wird nicht durch Grausamkeit, sondern im letzten Grunde nur durch Furcht zum Weiterschreiten auf seiner blutigen Bahn getrieben. Posthumus in Cymbeline schwankt zwischen Vertrauen und Eifersucht, Imogens angebliche Schuld veranlaßt ihn zu Verwünschungen gegen ihr ganzes Geschlecht, im Gefängnis drängen sich ihm pessimistische Gedanken auf, und zuletzt vergiebt er in echt Shakespearischer Weise seinem Feinde. Den Höhepunkt erreicht die Entwickelung dieses Typus im Sturm, im Charakter des überirdisch weisen und edlen Prospero. — Einen zweiten Typus, den des sentimentalen, von sinnlicher Liebe ganz beherrschten Jünglings, findet Harris angedeutet in Biron, zur Vollendung gesteigert in Romeo, dem Herzog Orsino in Was Ihr wollt und Troilus; in Romeo und Jaques berühren sich die beiden Typen. — Die beiden genannten Arten von Helden weiß Shakespeare mit erstaunlicher Meisterschaft zu schildern; dagegen zeigt er bei fast allen (?) anderen Charakteren die Neigung, sie dem Hamlet- oder Romeo-Typus anzugleichen, besonders dort, wo der Stoff Charaktere von festem, zielbewußtem Wollen verlangt. Männer der That mit spezifisch männlichen Eigenschaften, wie Härte, Wut, Grausamkeit hat er nur in seinen Jugenddramen geschildert. — Hierzu zieht Harris Shakespeares feines Verständnis für Musik, seine Abneigung gegen alle Fehler, die aus übermäßiger Kraft entspringen, wie Trunkenheit und Grausamkeit, die seit den ersten Dramen immer wiederkehrenden Anspielungen auf die Qualen der Schlaflosigkeit, die auf frühe Nervosität des Dichters schließen lassen, die Sinnlichkeit, die in manchen kleinen Zügen seiner Jugenddramen zum Ausdruck kommt, seine humanistische, allem Zuviel abgeneigte Lebensauffassung, und charakterisiert schließlich den Menschen Shakespeare als *a lover of philosophies and a student of the arts, whose action was sicklied o'er with the pale cast of thought and whose mind swung in too large an orbit to be capable of certitude of belief, a man of infinite kindness of heart, of great intellectual fairness, an aristocrat, in love with gentle courtesies, and above all, a poet gifted with a power of expression that still seeks an equal in the world's literature.*

So anziehend und treffend diese Charakteristik an den meisten Punkten auch sein mag — ganz neu ist sie nicht, wie Harris und mehrere englische Zeitschriften

behaupten — so thut der Verfasser doch an manchen Stellen den Thatsachen Gewalt an, um sie in seine Theorie zu zwängen. Ganz besonders zeigt sich dies in seinen Aufsätzen über Shakespeares Frauengestalten. Diese sollen fast alle arg mißlungen sein. Shakespeares glühende Sinnlichkeit ließ ihn im Weibe nur ein Spielzeug des Mannes sehen, er verstand die Frauen nicht, darum verleumdete er sie; seine Gattin hat er mit niedrigem Haß bis über das Grab hinaus verfolgt! — Harris denkt an einige verzeichnete weibliche Charaktere in Stücken aus Shakespeares erster Periode, wie Titus Andronicus und Verlorene Liebesmüh. Er legt ungebührlichen Wert darauf, daß Valentin in den Edelleuten von Verona Männerfreundschaft höher schätzt als Frauenliebe und daß die Sonette, Hamlet und andere Dramen Ausfälle auf die Frauen enthalten, als ob solche durch platonische Einflüsse besonders bestärkten Ansichten in der Renaissancezeit etwas Ungewöhnliches gewesen wären. Den Dichter aber ohne weiteres mit allen Äußerungen seiner Gestalten zu identifizieren und dem Schöpfer einer Porzia und einer Ophelia alles Verständnis für den weiblichen Charakter abzusprechen, ist zum Mindesten doch sehr übereilt.

4. Shakespeares Wissen und Bildung.

The Shakespearean giebt (Bd. III, S. 242) einen Aufsatz über Shakespeare und den Dialekt von Warwickshire aus der Zeitschrift Knowledge im Auszuge wieder. Eine Anzahl von volkstümlichen Ausdrücken Shakespeares wird darin für den heutigen Dialekt seiner Heimat nachgewiesen.

Wie gut Shakespeare die Walliser kannte, bespricht C. B. Mount in Notes and Queries (9. Serie II 284). Nach ihm finden sich die sprachlichen Eigentümlichkeiten des tapferen Offiziers Fluellen und des würdigen Pfarrers Evans noch heute in der Ausdrucksweise der Walliser. Als charakteristisch führt Mount vor allem an, daß sie mit besonderer Vorliebe Worte auf Worte häufen, um dem Gesagten Nachdruck zu verleihen, so wie Fluellen das Glück *turning and inconstant and mutability* nennt und Evans die Mrs. Quickly als *nurse or dry nurse or cook or laundry, washer and wringer* von Doktor Caius beschreibt. Dieselben Beispiele zeugen von einer anderen wallisischen Eigentümlichkeit, der beständigen Verwechselung von Haupt- und Eigenschaftswort, Abstraktum und Konkretum. Bemerkenswert sei auch die Neigung der Walliser, ein Wort in einem Zischlaut (? D. R.) ausklingen zu lassen und so Sprachfehler zu begehen wie Pfarrer Evans: *'Oman, art thou lunatics? Thou art as foolish Christian creatures as I would desires.* Schließlich finden sich auch welsche Lieblingsausdrücke, wie *Look you, peradventure, pibbles and pabbles* u. s. w. oft genug bei Shakespeare.[1])

Shakespeares juristische Kenntnisse erörtert ein Vortrag, den S. G. Field im Stratforder Shakespeareklub gehalten hat (im Auszuge abgedruckt im Shakespearean IV, 22).

Mit Shakespeares Kenntnissen auf medizinischem Gebiet beschäftigt sich ein Aufsatz des Irrenarztes Dr. Richter über die Pathologie in Shake-

[1]) Hier wäre auch der Verwechslung von Tenuis und Media, die auf die stimmlose Aussprache der Medien in wallisischem Munde hinweist, zu gedenken gewesen. Sie ist doch gewiß eine der wichtigsten Spracheigentümlichkeiten beim *Pfarrer* Evans. W. K.

speares Dramen (in Nord und Süd, LXXXV, 255). Seine Ausführungen decken sich zum großen Teil mit dem, was ein anderer Fachmann, Dr. Hans Laehr, in einer umfangreichen Schrift (die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeares Dramen, Stuttgart 1898) vorgebracht hat; ich führe daher nur einige Bemerkungen des Verfassers an, die sich in Laehrs Buch nicht finden. In der Erscheinung Richards III. schildert Shakespeare, worauf schon der Londoner Arzt Little im Jahre 1861 aufmerksam gemacht hat, eine ganz bestimmte Krankheit, an der Leute mit den körperlichen Schäden Richards häufig leiden sollen. Der von fünf Teufeln besessene 'Thoms' Edgars im Lear, der von sich selbst in der dritten Person spricht, giebt ein ausgezeichnetes Krankheitsbild, ferner beweisen die Worte Edgars: *Of Bedlam beggars, who with roaring voices Strike in their numb'd and mortified bare arms Pins, wooden pricks, nails, sprigs of rosemary* u. s. w., daß Shakespeare mit den Gefühlsstörungen der Geisteskranken bekannt war. Eine andere Stelle des Lear (II 2, 87) *A plague upon your epileptic visage!* zeigt, daß Shakespeare die Zeichen der Epilepsie genau kannte; denn noch heute wird auf die plumpen Gesichtszüge der Epileptischen oft großes Gewicht gelegt. Interessant ist es ferner, daß manche Geistesstörungen in Shakespeares Dramen erblich aufzutreten scheinen. Der schon im ersten Akte der Tragödie wunderliche Lear hat zwei entmenschte Töchter, die grausame, zuletzt wahnsinnige Gemahlin Cymbelines einen schwachsinnigen Sohn; Ophelia und ihr Bruder Laertes, den Richter ebenfalls als geistig abnorm darstellt (?) sind die Kinder des greisenhaften Schwätzers (doch mehr Altersschwäche als Wahnsinn!) Polonius. Am wertvollsten sind Richters Bemerkungen über Hamlet. Hamlet kann unmöglich wahnsinnig sein, denn er stellt kein richtiges Krankheitsbild dar, bald spielt er den Melancholiker, bald den umständlich Verworrenen. Wenn man nun bedenkt, daß Shakespeare bereits in Richard III. außerordentliche pathologische Kenntnisse zeigt, und einige Jahre nach dem Hamlet einen Wahnsinnigen (Lear) und einen Simulanten (Edgar) in gleich vollendeter Weise darzustellen wußte, ist es unmöglich, anzunehmen, daß Hamlet eine verzeichnete Figur sei; er ist im Gegenteil meisterhaft geschildert als ein nicht immer geschickter Simulant.

In Notes and Queries (9. Serie I 504) wirft E. Yardley die Frage auf, ob Shakespeare das Meer kannte. Seine Beschreibungen von Stürmen sprächen dagegen:

> *. . . The winds*
> *Who take the ruffian billows by the top,*
> *Curling their monstrous heads and hanging them*
> *With deafening clamours in the slippery clouds . . .*
> 2 Heinrich IV, III 1, 22

und ähnlicher *stuff* (Sturm I 2, 3, Othello II 1, 12) sei einem Kenner des Meeres nicht zuzutrauen. Gegenüber diesen allerdings etwas konventionell-bombastischen Beschreibungen weisen J. Bouchier (II 139) und C. C. B. (II 113) hin auf Ariels Gesang *Full fathom five thy father lies* (Sturm I 2, 396) und die Beschreibung der Aussicht von einem hohen Felsen am Meere (Lear IV, 6), die eine genaue Kenntnis der See verraten (die jedoch nicht unbedingt aus eigener Anschauung stammen muß).

Daß Shakespeare mit Dante bekannt war, ist bisher noch nicht nachgewiesen worden. Bemerkenswert ist es daher, daß die Rede Hamlets vor dem Auftreten des Geistes (I 4, 23 ff.):

So oft it chances in particular men
That for some vicious mole of nature in them . . .
. . . their virtues . . .
Shall in the general censure take corruption
From that particular fault; the dram of eale
Doth all the noble substance of a doubt
To his own scandal —

an eine Stelle in Dantes Convito (*Prose, e rime liriche di Dante Alighieri* Venedig 1758, Bd. IV, S. 61) erinnert, die Margaret Stokes in *Notes and Queries* (9. Serie, I 381) abdruckt: *Quando è l'uomo maculato d'alcuna passione, alla quale talvolta non può resistere: quando è maculato d'alcuno sconcio membro: e quando è maculato d'alcuno colpo di fortuna: quando è maculato d' infamia di parenti, o d'alcuno suo prossimo; le quali cose la fama non porta seco ma la presenza; e discuoprele per sua conversazione. E queste macole alcuna ombra gittano sopra la chiarezza della bontà, sicchè la fanno parere meno chiara, e meno volente.*

Freilich geht aus dieser Stelle noch nicht Shakespeares Bekanntschaft mit Dante hervor.

Einige Übereinstimmungen zwischen Shakespeares Hamlet und Platos Staat sucht Thomas Tyler (Academy LIII, 693 f.) nachzuweisen. (Shakespeare konnte Platos Werk in der 1600 erschienenen Übersetzung von Le Roy gelesen haben.) Ophelia beschreibt Hamlet (II 1, 77 ff.) als in der höchsten Verwirrung zu ihr kommend *with a look so piteous in purport As if he had been loosed out of hell;* er betrachtet sie lange — *with his other hand thus o'er his brow.* Tyler zitiert hierzu eine Stelle aus der Respublica (Buch VII), an der Plato die Welt als eine unterirdische Höhle beschreibt, in der die Menschen gefangen gehalten würden. Wenn sie plötzlich aus dem Dunkel ans Licht gelangten, so müßte der grelle Lichtschein sie blenden. — Wichtiger sind einige Übereinstimmungen zwischen der Scene II 2 und Platos Staat. Hamlet beschreibt die Welt als einen Kerker, *in which there are many confines, wards and dungeons,* ebenso wie Plato an der zitierten Stelle. Hamlet nennt unsere Bettler Körper, unsere Monarchen und gespreizten Helden der Bettler Schatten, er stellt also die Großen der Welt auf eine Stufe mit den Schatten der Niedrigsten; Plato spricht davon, daß die Menschen in ihrem Gefängnis nur die Schatten der Dinge sehen könnten, nicht die Dinge selbst, auch die Gegenüberstellung von Bettlern und Königen findet sich — freilich in etwas anderer Verbindung! — an einer anderen Stelle des Staates (VII, 521). — Bemerkenswert ist auch Tylers Hinweis auf Hamlets Alter. Wenigstens in der zweiten Quarto ist er dreißigjährig, und dies ist das Alter, das Plato (Staat VII, 539) für wissenschaftliche Studien empfiehlt, wie sie Hamlet ja treibt. (Vgl. auch oben S. 162.)

5. Shakespeares Sonette.

Auch in den beiden letzten Jahren hat die Sonettenfrage zu mancherlei Erörterungen Anlaß gegeben. Nur beiläufig erwähnen möchte ich eine neue Theorie über die dunkle Dame, durch die A. Hall (Academy LII, 207) die Shakespeareforschung bereichert hat. Die *dark lady* ist nach ihm Lady Penelope Devereux (die Kusine der Elisabeth Vernon), die mit dem Grafen Rich verheiratet war, *aber seit 1605 (!)* mit dem Lord Mountjoy in Beziehungen stand, die Shakespeares

Worte: *in act thy bed-vow broke* rechtfertigen konnten. Daß einige der Sonette an die dunkle Dame schon im Jahre 1599 bekannt waren, berücksichtigt Hall nicht. — Ebenso wenig kann mir Samuel Butlers Hypothese einleuchten, daß die Sonette in der Zeit von 1585/88 entstanden seien (Athenæum 1898, Nr. 3692, S. 161). Er sieht nämlich in dem 107. Gedicht eine Anspielung auf den Untergang der Armada; aus Sonett 104 ergebe sich dann, daß des Dichters Bekanntschaft mit seinem Freunde drei Jahre vorher, also 1585, stattgefunden haben muß. Hiermit stimme es überein, daß im zweiten Gedicht ein Vierzigjähriger fast als Greis geschildert werde, und eine solche Übertreibung sei nur einem jungen Menschen zuzutrauen. Indessen sind derartige Altersschilderungen bei den Sonettendichtern des 16. Jahrhunderts doch etwas ganz gewöhnliches, und in Sonett 107 wird offenbar nicht auf den Untergang der Armada, sondern auf Elisabeths Tod angespielt; außerdem deuten bekanntlich Sprache und Ausdrucksweise der ganzen Sammlung auf den Anfang der neunziger Jahre als Entstehungszeit wenigstens der meisten Gedichte. — Die Pembroke-Fytton-Theorie verteidigt Thomas Tyler in Literature I, 150, um sie trotz der Angriffe von Lee aufrecht zu erhalten. Gegenüber der Beschreibung Mary Fyttons als blond und mit grauen Augen in Lady Newdegates Buch *Gossip from a Muniment Room* weist er auf eine bemalte Statue zu Gawsworth hin, nach der das Äußere der Geliebten Pembrokes genau zu Shakespeares Beschreibung der dunklen Dame stimme. Die von Lady Newdegate erwähnten Porträts zu Arbury erklärt er ohne Angabe von Gründen für unecht. Die Worte *in act thy bed-vow broke* könnten sich sehr wohl auf Mary Fytton beziehen obgleich wir nicht wissen, daß sie damals verheiratet war; denn ihre Beziehungen zu Sir William Knollys hätten einen solchen Ausdruck veranlassen können. Schließlich findet Tyler in Sonett 135 *(whoever hath her wish, thou hast thy will)* eine neue Stütze seiner Ansicht; denn einer der drei *Wills*, von denen Shakespeare spreche, könne sehr wohl Sir William Knollys sein.[1]) — Einen Bundesgenossen erhält Tyler in William Archer (Fortnightly Review, N. S. LXII, 817), der es für unmöglich hält, daß die Freundschafts- und Liebessonette etwas mit Southampton zu thun hätten. Der große Altersunterschied zwischen dem Dichter und seinem Freunde, den mehrere Sonette voraussetzten, träfe für Shakespeare und Southampton nicht zu: der eine ist 1564, der andere 1573 geboren. Die Ähnlichkeit zwischen der Widmung der Lucretia und dem Widmungssonett 26 *(Lord of my love, to whom in vassalage)*, spreche eher gegen als für die Southamptontheorie; es sei kaum anzunehmen, daß ein Dichter kurz hinter einander zwei Werke in so ähnlichen Ausdrücken demselben Freunde gewidmet habe. Der Freund der Sonette werde als schön, mit eher weiblichen als männlichen Zügen geschildert, was wir aber von Southamptons Persönlichkeit wüßten, sei damit unvereinbar. Entscheidende Gründe gegen die Southampton-Theorie findet Archer in Thorpes Widmung auf dem Titelblatte der ersten Ausgabe der Sonette und in den *Will*-Wortspielen im 135. Gedicht. *The onelie begetter* könne nur der sein, an den die Sonette gerichtet wären, und unter W. H. könne sich nur William Herbert, Graf Pembroke verbergen, nicht Henry Wriothesly, Graf Southampton. Und wenn auch Thorpe den Grafen Pembroke in anderen Vorreden stets mit allen Titeln anrede, so sei hier eine Abweichung von der Regel durchaus gerechtfertigt. Der etwas zweifelhafte Liebeshandel der Sonette machte es notwendig, den Namen

[1]) Vgl. die Besprechung von Tylers Entgegnung oben S. 336.

des Hauptbeteiligten nur so anzudeuten, daß er einem kleinen Kreise von Eingeweihten verständlich war. Aus den *Will*-Sonetten zieht Archer ähnliche Schlüsse wie Tyler. — Beide Hypothesen, die Butlers wie die Tylers, werden durch einen Aufsatz von Sidney Lee in der Fortnightly Review (N. S. LXIII, 210) — mit triftigen Gründen bekämpft. Lee beweist, daß Mr. W. H., *the onelie begetter of the ensuing sonnets*, unmöglich der Graf Pembroke sein könne. Thorpe, der sich stets durch überströmende Höflichkeit gegenüber seinen Gönnern auszeichnete, würde es niemals gewagt haben, den hochgebietenden Grafen als Mr. W. H. anzureden. Außerdem wäre eine solche Bezeichnung direkt falsch gewesen. ***Mr.*** war im 16. Jahrhundert keine bedeutungslose Anrede, wie heutzutage, sondern war der Titel für einen bestimmten sozialen Grad und konnte unmöglich dem Namen eines hohen Adligen gesetzt vorwerden. Ist aber Pembroke nicht mit Mr. W. H. identisch, so verliert damit die Pembroke-Fytton-Theorie ihre einzige Stütze. Denn es ist unmöglich, sonst irgend welche Beziehungen zwischen Pembroke und Shakespeare zu erweisen. Keine Überlieferung verbindet ihre Namen; Aubrey forschte nach Thatsachen aus Shakespeares und aus Pembrokes Leben, und doch deutet er mit keiner Silbe an, daß sie sich auch nur gekannt hätten, während er des Letzteren Beziehungen zu Massinger und Shakespeares Verhältnis zu Southampton erwähnt, trotzdem er an letzterem kein besonderes Interesse hatte. Auch aus der Widmung der Folio von 1623 läßt sich auf eine Freundschaft zwischen beiden nicht schließen. Hemynge und Condell hatten ein Interesse daran, sich die Gunst Pembrokes zu sichern, da diesem in seiner Eigenschaft als Lord Kämmerer die Aufsicht über die Theater zustand. Wenn ferner in der Widmung erwähnt wird, daß Pembroke und sein Bruder dem Dichter ihre Gunst erwiesen hätten, so braucht daraus noch nicht auf ein engeres Verhältnis zwischen ihnen geschlossen zu werden. Als Schauspieler trat Shakespeare mit vielen Adligen in Beziehung, und die Bezeichnung des Dichters als *servant* der Pembrokes scheint darauf zu deuten, daß er nur in seiner Eigenschaft als Schauspieler *(the king's servant)* dem Grafen nähergetreten sei. Noch weniger läßt sich aus den sogenannten *Will Sonnets* (134—136, 143) schließen, daß der Nebenbuhler des Dichters etwa Will Pembroke geheißen habe. *Will* ist in diesen Sonetten kein Eigenname, sondern ein Appellativum, nicht von zwei Bewerbern namens *Will* ist die Rede, sondern von verschiedenen Eigenschaften der dunklen Dame, die alle mit dem Worte *will* bezeichnet werden, nämlich Wohlwollen, Launenhaftigkeit, Sinnlichkeit und Eigensinn. An einer Reihe von Beispielen zeigt Lee sodann, daß Shakespeare und seine Zeitgenossen diese verschiedenen Bedeutungen des Wortes *will* häufig zu Wortspielen benutzen. Endlich widerspreche die Pembroke-Theorie den wenigen Angaben der Sonette, aus denen sich etwas über die Persönlichkeit des besungenen Freundes entnehmen läßt. Der Freund muß anderen, oder mindestens einem anderen Dichter gegenüber in der Zeit von 1590—1600 die Rolle eines Mäcens gespielt haben, und dies läßt sich von Pembroke nicht erweisen. Im Gegensatze zu Tyler nimmt Lee daher an, daß unter dem Freund der Sonette Graf Southampton zu verstehen sei.

Diese Annahme wird gestützt durch die Ausführungen von Charlotte Carmichael Stopes (Athenæum 1898, Nr. 3673 f.). Sie weist nach, daß Southampton wirklich der schöne Jüngling war, den der Verfasser der Sonette preist und daß um 1590 Southamptons Vormund, Lord Burghley, bemüht war, ihn zum Heiraten zu veranlassen. Ein vornehmes Ehebündnis war für Southamptons Familie wichtig, da er der einzige Erbe war und sowohl seine Mutter

wie deren ganze Familie sich offen zum Katholizismus bekannten. Ferner ist es sicher, daß Southampton mit William Harvey befreundet war, der später seine Mutter heiratete und vielleicht der W. H. ist, der Thorpe eine Handschrift der Sonette verschaffte. Für die Datierung der Sonette führt Frau Stopes noch die Gedichtsammlung *Willoughby's Avisa* (1594) an, die wiederholt auf Shakespeares Lyrik anspielt, und bringt außerdem eine neue Erklärung für das 107. Gedicht, in dem von unheildrohenden Vorzeichen die Rede ist, die glücklich vorübergegangen seien und nun eine Zeit voller Glück und Frieden erwarten ließen. Weder die Empörung Essex' noch Elisabeths Tod seien hier gemeint, sondern ein plötzlicher schwerer Krankheitsanfall der Königin im März 1596, von dem Camden in einem Briefe an Cotton berichte. Auch an die Ungnade und den plötzlichen Tod der Gräfin von Derby — am 30. September 1596 ist von ihrem Tode die Rede — sei vielleicht zu denken. Sollte aber das Ereignis wirklich einen solchen Eindruck auf Shakespeare gemacht haben, und liegt es nicht näher, mit Lee (*A Life of William Shakespeare,* London 1898) dies Sonett ins Jahr 1603 zu setzen, wo Elisabeth starb und Graf Southampton aus langer Haft befreit wurde? Unerklärlich, ja für ihre Theorie verhängnisvoll, scheint mir Frau Stopes' letzter Grund zu sein, daß die Worte: *And peace proclaims olives of endless age* eine Anspielung auf das Bündnis mit Heinrich IV. vom 10. Mai 1596 enthielten. Das Bündnis mit Frankreich war keine Friedensbürgschaft, sondern die Einleitung zu Feindseligkeiten gegen Philipp II.; schon am 6. Juni segelte Essex nach Spanien ab. Im Frühjahr 1596 war es also kaum möglich, ein Zeitalter ungestörten Friedens vorauszusagen.

6. Einzelne Dramen Shakespeares.

'*Old Mole*' (The Shakespearean, III, 167) weist nach, daß die Rede des Erzbischofs von Canterbury in Heinrich V., I, 2 über das salische Erbrecht fast völlig übereinstimmt mit den Ausführungen des Bischofs Thomas von Beckington über diesen Gegenstand. Das Werk Beckingtons entstand um 1430 (dürfte also wohl die Quelle für Holinshed gewesen sein, aus dessen Chronik die Rede des Erzbischofs entlehnt ist).

Mit der Rolle des Erzherzogs Lymoges in Shakespeares König Johann beschäftigt sich Percy Simpson (Notes and Queries, 9. Serie II, 386). Shakespeares Erzherzog ist eine Vermischung zweier historischer Charaktere, des Erzherzogs Leopold, der Richard Löwenherz gefangen hielt, und des Vicegrafen Vidomar von Limoges, vor dessen Schlosse Richard fiel. Schon im alten König Johann und in einer Ballade *Kynge Rycharde Cuer du Lyon* findet sich dieselbe Vermengung.

In Literature vom 6. August 1898 (III, 115) veröffentlicht A. Vambery aus einem türkischen Manuskript von 1451 eine orientalische Version der Shylocksage: Ein Mohammedaner hat von einem Juden Geld geliehen und giebt diesem dafür das Recht, sich mit einem Pfund Fleisch aus seinem Körper bezahlt zu machen, für den Fall, daß das Geld am bestimmten Tage nicht erstattet würde. Der Jude besteht auf dieser Bedingung, zwei Kadis geben ihm Recht; der dritte aber verlangt von ihm, er solle genau ein Pfund, nicht mehr oder weniger, herausschneiden oder sterben. Als der Jude hierauf nicht eingeht, wird er zu einer Geldstrafe verurteilt. — Ebd. in der Nummer vom 13. August 1898 (III, 140)

weist E. Dowden darauf hin, daß Malone im Variorum Shakespeare von 1793 eine fast identische persische Fassung der Sage veröffentlicht habe.

Die Vorstufen von Shakespeares Wie es euch gefällt behandelt Homer Smith in einem Aufsatze *Pastoral Influence in the English Drama* (Publications of the Modern Language Association XII [Neue Serie V] 355 ff.). Er weist nach, daß reine Schäferdramen in England erst unter Jakob I. aufkommen — besonders blühen sie unter Karl I.; daß unter Elisabeth dagegen pastorale Elemente nur mit anderen (mythologischen Motiven, Hofleben, Waldleben der Outlaws) vermischt im Drama erscheinen. Die erste Vorstufe von Shakespeares Lustspiel, die pseudo-Chaucersche Geschichte von Gamelyn liegt ganz in der Robin Hood-Sphäre, höfische und pastorale Elemente lassen sich erst in Shakespeares Quelle, Lodges Rosalynde, nachweisen, und zwar überwiegen die pastoralen Motive bei weitem; der Ardennenwald wird zu einem englischen Arkadien. Shakespeare dagegen drängt alles Schäfertum in den Hintergrund: das Waldleben des geächteten Herzogs und der Seinen spielt in seinem Stück die Hauptrolle, während es bei Lodge nur einen sehr geringen Raum einnimmt. Alle Schäferscenen sind Lodge gegenüber gekürzt, zum Teil nur angedeutet, die lyrischen Einlagen spärlicher, die Dialoge zwischen Orlando und Rosalinde scherzhaft, fast parodistisch gehalten, neben den echt arkadischen Charakteren (Sylvius und Phoebe) treten derb-realistische Bauernfiguren (Corin, William, Audrey) auf; auch das höfische Element tritt stärker hervor als bei Lodge.

Eine neue Quelle für Shakespeares Macbeth glaubt Charlotte Carmichael Stopes (Notes and Queries, 8. Serie XI, 321) nachweisen zu können. Sie nimmt an, daß die Fabel der Tragödie auf zwei Ereignissen der schottischen Geschichte, der Ermordung König Duncans durch Macbeth und der Ermordung des Königs Duffus (kam 968 zur Regierung) durch Donewald, beruhe. Für beide Geschichten habe Shakespeare nicht nur aus Holinshed, sondern auch aus William Stewarts Reimchronik geschöpft. Sie stützt sich darauf, daß in allen Fällen, wo Stewart von Holinshed abweicht, Shakespeares Darstellung mit Stewart übereinstimme. Besonders zeige sich dies bei der Charakteristik der Lady Macbeth, die bei Holinshed in drei Zeilen erledigt werde, während sie Stewart weit eingehender charakterisiere. Ich glaube nicht, daß der Beweis geglückt ist. Gewiß beschreibt Stewart die Lady etwas ausführlicher als der englische Chronist; aber einerseits zeichnet er sich überhaupt durch eine gewisse behagliche Breite aus, und andrerseits benutzt Shakespeare nur die bei Holinshed und Stewart gemeinsam erwähnte Thatsache, daß Macbeth durch seine ehrgeizige Gemahlin zum Morde gereizt wird; von den Überredungskünsten, die Lady Macbeth in der Reimchronik anwendet (ihr Gemahl habe ein Anrecht auf die Krone; es sei Unrecht und gegen Gottes Willen, den Anspruch nicht geltend zu machen) findet sich bei Shakespeare kein Wort. Auch sonst folgt unser Dichter an Stellen, wo die beiden Chroniken abweichen, gewöhnlich nicht Stewart, sondern gerade Holinshed. Nur einige Punkte möchte ich hervorheben: Bei Shakespeare und Holinshed heißt Banquos Sohn Fleance, bei Stewart Eleank; daß Macbeth aus Furcht auf seiner blutigen Bahn weiterschreitet, gerade dieser Angelpunkt von Shakespeares Tragödie, ist ausdrücklich bei Holinshed verzeichnet, wird dagegen von Stewart kaum angedeutet. Besonders beweiskräftig ist der dritte Auftritt des vierten Aktes, in dem Malcolm, um Macduff auf die Probe zu stellen, sich allerhand Laster vorwirft. Hier hat Shakespeare die betreffende Stelle aus Holinshed Punkt für Punkt über-

nommen. Der Bau der Scene, die Vorwürfe, die sich Malcolm macht, die Trostgründe Macduffs, alles stimmt genau zu Holinshed, während Stewart erheblich abweicht. Häufig sind auch die Stellen, an denen Stewart und Holinshed bei dem Bericht von Duffus' Ermordung von einander abweichen und Shakespeare dem englischen Chronisten folgt. Bei Shakespeare und Holinshed haben der Mörder und seine Gemahlin zwei Kämmerer des Königs, die im Schlafzimmer wachen sollen, mit Wein berauscht, und Macbeth-Donewald tötet sie am nächsten Morgen als die Thäter; bei Stewart steht von dem Schlaftrunk nichts, und er berichtet nicht von zwei Kämmerern, sondern von einem Pagen. Und vor allem läßt sich Donewald bei Stewart leicht von seiner Gattin zur That überreden, während Holinshed ausdrücklich erwähnt, daß er im Herzen den Mord verabscheue, zu dem sein Weib ihn reizt. — Diesen gewiß bemerkenswerten Stellen stehen gleich bedeutende Übereinstimmungen zwischen Shakespeare und Stewart nicht gegenüber, so daß die Behauptung von Frau Stopes zum mindesten noch als unbewiesen gelten muß.

7. Shakespeares Beziehungen zu seinen Zeitgenossen.

Es ist bisher noch nicht sicher ermittelt, inwiefern Shakespeare sich an dem Theaterstreit beteiligt hat, in dem Jonson von Marston und Dekker angegriffen wurde. Daß aber Shakespeare einmal gegen Jonson Partei ergriffen hat, scheint durch die bekannte Stelle des *Return from Parnassus* erwiesen zu zu sein, nach der Shakespeare seinem Freunde *a purge* verabreicht habe, *that made him bewray his credit.* In Notes and Queries (9. Serie I, 341) erinnert nun Percy Simpson daran, daß zwischen Shakespeares Jaques in Wie es Euch gefällt II, 7, 1—87 und Jonsons Asper in *Every Man out of his Humour* eine gewisse Verwandtschaft besteht. Beide ergehen sich in satirischen Ausfällen auf die Verkehrtheiten der Welt, und auch im einzelnen sind Ähnlichkeiten nicht zu verkennen, vergl. besonders Jaques: *And they that are most galled with my folly, They most must laugh . . He that a fool doth very wisely hit Doth very foolishly, although he smart, Not to seem senseless of the bob (50 ff)* und Asper: *If any here chance to behold himself, Let him not dare to challenge me of wrong.* (Auch die Verse 139 ff., in denen Jaques die Welt mit einer Bühne vergleicht, erinnern an das Thema von Aspers Prolog.) Simpson hält es nun für möglich, daß man Jaques als eine Karrikatur von Asper aufgefaßt habe, und daß hierin der — von Shakespeare vielleicht nicht beabsichtigte — Hieb gegen Jonson zu sehen sei, von dem der *Return of Parnassus* berichtet. (In der That erinnert der Ausdruck *he hath given him a purge* an Jaques' Verse 59 ff.: *And I will through and through Cleanse the foul body of the infected world*). Bei unseren mangelhaften Kenntnissen der damaligen Theaterverhältnisse dürfte aber doch große Vorsicht am Platze sein. (Vgl. auch meine Besprechung von Penniman, *the War of the Theatres* auf S. 311).

In demselben Aufsatze verweist Simpson auf das Gedicht Nr. 159 in *The Scourge of Folly* von John Davies *(Centurie of Prayse*, S. 94, Davies Werke, hgg. von Grosart, S. 26): *Some say, good Will, which I in sport do sing* u. s. w., das Anspielungen auf Shakespeare enthalten soll. Nach diesem Epigramm scheint Shakespeare Königsrollen gespielt zu haben, die in Hofkreisen Anstoß erregten; Simpson nimmt an, daß Shakespeare die Rolle des Tiberius in Jonsons Sejanus gespielt habe, und daß die Verstimmung, die das Stück gegen Jonson erregte, auch für den Darsteller der anstößigsten Rolle verhängnißvoll geworden sei.

Vielleicht ist es nicht überflüssig, hier daran zu erinnern, daß Davies auch sonst Shakespeare preist (vergl. Grosarts Einleitung zur Ausgabe seiner Werke, S. LV). Eine Stelle seines *Select Husband* (S. 18), in der er von jemandem spricht, der einst in der Rolle eines Königs vor Lords und Ladies reichen Beifall erntete, aber schon nach zwölf Tagen alle Gunst verlor, scheint mit dem erwähnten Epigramm in Verbindung zu stehen.

In Notes and Queries (9. Serie, II 183) druckt C. S. Harris eine Stelle aus Marstons erster Satire, Vers 27—50 (*Works of Marston* ed. Bullen III, S. 264 f.) ab, die Anspielungen auf Shakespeare enthalten soll: Vers 30 (*And arm'd in proofe, dare dure a strawes strong push*) will Harris auf Lear IV 6, 169 ff. bezogen wissen: *Plate sin with gold, And the strong lance of justice hurtless breaks; Arm it in rags, A pigmys straw does pierce it.* Leider datiert Marstons Satire aus dem Jahre 1598 und Lear ist sicher nicht vor dem Herbst 1605 entstanden! Auch die übrigen Verse lassen sich kaum auf Shakespeare deuten.

8. Ausgaben.

Eine Umfrage unter den Lesern von Notes and Queries hat ergeben (vgl. 8. Serie XII 63, 222, 413, 9. Serie I 70), daß von der ersten Folio siebenundsiebzig Exemplare mit Sicherheit nachgewiesen werden können; davon befinden sich 2[illegible] in Amerika, je eine zu Paris (auch Berlin!), Rom, Kapstadt und Sidney. — Lee schätzt in seiner Shakespeare-Biographie (S. 311) die erhaltenen Exemplare au[f] etwa 140.

A startling statement macht Maurice Jonas in Notes and Queries (8. Serie XI 46); er hat eine unbekannte, alte Hamlet-Ausgabe von 1603 entdeckt! — Anderen Shakespeareforschern war dieser Schatz bereits als Quarto von 1603 bekannt.

9. Zeitschriften.

Eine in Deutschland wenig bekannte Zeitschrift ist *The Shakespearean.* Nach den mir vorliegenden Nummern des Jahres 1897 zu urteilen, verfolgt sie den Zweck, durch volkstümlich gehaltene Aufsätze, Berichte über Vorträge, die sich mit Shakespeare befassen, u. s. w. die Kenntnis Shakespeares in weiteren Kreisen zu verbreiten. Daß eine solche Zeitschrift viel Gutes wirken kann, ist klar, ob aber der *Shakespearean* in der jetzigen Form sein Ziel erreicht, erscheint mir zweifelhaft. Wenn er z. B. allen Ernstes die Frage erörtert, ob Shakespeare geraucht habe (III, 275) und kein Wort der Kritik für einen amerikanischen Geistlichen hat, der in Der Widerspenstigen Zähmung ein religiöses Drama erblickt, in dem Shakespeare seine Bekehrung zum Protestantismus sinnbildlich dargestellt habe (III, 221), so dürften solche Leistungen dem Verständnis Shakespeares eher hinderlich als nützlich sein; und wenn sich durch den ganzen Jahrgang endlos und witzlos ein Roman *Hamlet in a novel form* hindurchzieht, der Shakespeares Drama mit einem Schwall von unnützen Reden und Episoden paraphrasiert (besonders eindrucksvoll sind einzelne Kapitelüberschriften: *Who was the Murderer?* — *The Witch-Burning* u. s. w.), so muß man sich wirklich fragen, ob ein Blatt, das Shakespeare auf diese Weise volkstümlich zu machen sucht, noch ernst zu nehmen ist.

10. Theater.

Gegen die Münchener Shakespeare-Bühne sind im letzten Jahre, nament-
h nach einer wenig gelungenen Aufführung des Wintermärchens, heftige An-
iffe gerichtet worden. In drei Aufsätzen in der Beilage zur (Münchener) All-
meinen Zeitung 1898, Nr. 135—137 setzt sich Paul Marsop mit den Gegnern
s verdienstvollen Unternehmens auseinander, kann aber nicht umhin, auch seiner-
its an der bisherigen Art der Darstellung Shakespeares Kritik zu üben.
ine Ausführungen gipfeln in drei Forderungen: Wahl eines besseren Raumes
r die Vorstellungen; der jetzige übermäßig große Zuschauerraum zwinge den
rsteller in Ton und Geste zu höchst un-Shakespearischen Übertreibungen und
hre dazu, das Verhältnis zwischen Vorder- und Hinterbühne unharmonisch
gestalten, so daß dadurch auch die beste Aufführung geschädigt werde.
rner sei es im Interesse des Dichters, der Schauspieler und der verständigeren
örer unmöglich, jede, auch die sinngemäßeste und pietätvollste Kürzung von vorn-
rein abzulehnen; gerade den Gegnern der Reformbühne werde durch starres
sthalten an diesem undurchführbaren Grundsatz in die Hände gearbeitet. Drittens
üsse mit der völlig un-Shakespearischen Dekorationstechnik ein für allemal ge-
ochen werden. Die raffiniert gemalten und beleuchteten Prospekte, die Häufung
nötiger und unpassender Versatzstücke und allerhand störende Maschinenkunst-
ückchen hätten das Eigenartige der neuen Bühne zerstört; hiermit gründlich
fzuräumen sei das erste Erfordernis für eine Gesundung nicht nur der Münchener
akespeare-Bühne, sondern des deutschen Theaters überhaupt.

Im Interesse des mit so großen Hoffnungen begrüßten Münchener Unter-
hmens möchten wir diese Zeilen eines aufrichtigen Freundes der jungen Bühne
friger Beachtung empfehlen.

Groß-Lichterfelde. Wilhelm Dibelius.

Theaterschau.

Die Shakespeare-Bühne im Jahre 1898.

Zur Geschichte und Kritik der Münchener Bühnenreform

Von

Alfred Frhrn. Mensi v. Klarbach.

Die ehrende Aufforderung der Redaktion des Shakespeare-Jahrbuches, mich an dieser Stelle über die Shakespeare-Aufführungen des Jahres 1898 auf der sogenannten «neu eingerichteten Bühne» auszusprechen, die später den Namen Shakespeare-Bühne erhalten hat, deute ich wohl richtig, wenn ich sie auf den Wunsch zurückführe, nach manchem Pro und Contra zuletzt auch Einem das Wort zu erteilen, der die ganze Geschichte dieser Bühnenreform von den ersten Anfängen und ihrer Entstehung an bis zum heutigen Tage an Ort und Stelle miterlebt und der sämtliche Aufführungen, insbesondere die des abgelaufenen Jahres, selbst gesehen hat. Es ist vielleicht nicht ganz überflüssig, dies ausdrücklich zu bemerken, denn so viel Tinte auch bisher über diese neue Bühneneinrichtung vergossen worden, und so viel Treffliches darüber auch gesagt worden — es ist merkwürdigerweise immer nur von zeitweiligen Gästen dieser Bühne, d. h. von solchen geschehen, die — vielleicht auf der Durchreise durch München einzelne Aufführungen gesehen hatten; ja, da es in manchen Kreisen als ein Kennzeichen eines guten Journalisten gilt, wenn er auch fix über Dinge sich ein Urteil bilden und schreiben kann, die er nicht versteht und oft gar nicht gesehen hat, möchte ich fast behaupten, daß das Charakterbild der Münchener Shakespeare-Bühne nur deshalb noch immer so sehr in der Theatergeschichte schwankt, weil das Publikum, auch das in München, durch Unkenntnis und Mißverstand verführt, zu keinem selbständigen ruhigen Urteil kommen kann.

I.

Das Jahr 1898 hat uns an Aufführungen Shakespearescher Werke gebracht: im königlichen Hoftheater den König Lear in zwei Aufführungen (28. Februar und 27. Dezember), Was Ihr wollt im königlichen Residenztheater in *drei* (23. Januar, 12. März, 15. August), Das Wintermärchen in fünf (22. *April*, 25. April, 6. Mai, 20. Juni, 19. September im Hoftheater), Romeo und Julia *ab-*

wechselnd im Hof- und im Residenztheater in sechs Aufführungen (23. Januar, 14. Mai, 22. Juni, 5. August, 10. September, 3. Oktober), Julius Cæsar durchaus im großen Hause in vier (1. Januar, 26. Januar, 9. Februar, 23. April.) Außerdem ist von der «Münchener Litterarischen Gesellschaft» in dem zu diesem Zwecke gemieteten «Theater am Gärtnerplatz» Troilus und Cressida zum erstenmal im Rahmen einer Nachbildung des Globe-Theaters aufgeführt worden. Das Gesamtergebnis ist also nicht eben imponierend. Die Gründe werden weiter unten aus meiner Geschichte und Kritik der Bühnenreform überhaupt sich ergeben. Was die Hofbühne betrifft, sind sie, kurz angedeutet, vornehmlich auf die psychologisch wohl erklärliche Zurückhaltung, um nicht mehr zu sagen, zurückzuführen, die der gegenwärtige Bühnenleiter dem Werke seines Vorgängers entgegenbringt, dann aber auch in der künstlerischen Ueberzeugung des Ersteren, die ihn weit mehr auf äußeren Glanz und Dekoration, auf die Errungenschaften der Meininger, als auf eine Vereinfachung der Bühne hinweisen mußte.

Bevor ich darauf näher eingehe, sei der in jeder Beziehung merkwürdigen Aufführungen von Troilus und Cressida des vorigen Jahres gedacht. Sie fanden am 18. und 19. April unter der Regie des Schriftstellers Ernst v. Wolzogen durch Berufsschauspieler und Dilettanten statt. Ich habe mich an anderer Stelle[1]) darüber eingehend geäußert und darf wohl hier auf meine damalige, unter dem frischen Eindruck dieser ersten deutschen Aufführung geschriebene Besprechung, soweit es für unsern Zweck passend ist, zurückkommen. Ob die Schicksale dieses seltsamen Stückes durch jene Aufführungen eine Klärung erhalten werden, dünkt mich sehr zweifelhaft zu sein. Schon die Herausgeber der ersten Folio-Ausgabe wußten nicht, was sie mit Troilus und Cressida anfangen sollten. Es steht dort ohne Paginierung zwischen den Histories und den Tragedies. Der Zettel der Litterarischen Gesellschaft, der mit dem verkleinerten Dichterporträt der Folio-Ausgabe geschmückt war, nennt das Stück ziemlich zutreffend eine Tragikomödie in fünf Aufzügen. Die Aufführung wurde von einer Ansprache des Regisseurs E. Frhrn v. Wolzogen eingeleitet, der das geladene Publikum über die Grundsätze aufklärte, die den Redner bei der Inscenesetzung des Dramas geleitet hatten. Herr v. Wolzogen verschwieg dabei einen Umstand, der Einem, bald nachdem sich der Vorhang gehoben, klar wurde, nämlich, daß er um die Reste des Troilus-Dramas ein ganzes Stück selbst «herumgedichtet» hatte. Der Shakespearesche Text wurde vom Bearbeiter zuerst um ein Drittel, dann wie er erzählte, bei der Generalprobe um ein zweites Drittel gekürzt und unter anderem die Rolle der Andromache, weil der Darsteller heiser wurde, ganz gestrichen. Wenn wir konstatieren, daß das aufgeführte dritte Drittel eine Spieldauer von $7^1/_2$—11 Uhr beanspruchte, ist damit schon gesagt, welchen Umfang die Wolzogensche Dichtung einnahm. Der Bearbeiter hatte sich nämlich das interessante Experiment vorgenommen, «die Historie von Troilus und Cressida» so darzustellen, «wie sie aufgeführt ist A. D. 1609 durch Sr. Majestät des Königs Spieler im Theater zur Erdkugel» — gewiß eine überaus anziehende Aufgabe. Zu diesem Zweck war auf der Bühne des Gärtnertheaters nicht nur eine genaue Shakespeare-Bühne aufgeschlagen, sondern man sah das ganze Innere des Globe-Theaters, wie es nach der erst kürzlich entdeckten Zeichnung des Londoner Swan-Theaters von J. de Witt (1596) in der Utrechter Universitätsbibliothek rekonstruiert werden konnte. In diesem Theater im Theater

[1]) Allgemeine Zeitung, Abendblatt vom 19. April 1898.

ließ nun Wolzogen das Londoner Publikum der Shakespeareschen Zeit auftreten und mit agieren, und zwar so sehr, daß das eigentliche Drama dagegen fast zurücktreten mußte. Wolzogen schildert in seiner Eingangsrede den Londoner Pöbel als derb und gemein, wie er zu allen Zeiten war, die Gebildeten als kunstverständig und als Verehrer Shakespeares. Davon war im Wolzogenschen Stück nichts zu merken. Diese Ritter, die sich auf der Bühne herumlümmeln und mit den Gründlingen im Parterre herumbalgen, benahmen sich um kein Haar besser, als der Auswurf der Menschheit, den uns Wolzogen in eben diesem Parterre vorführte. Es scheint, als ob der Bearbeiter mit einer gewissen Vorliebe die niedrigere Kulturstufe und die anwidernden Derbheiten jener Zeit ohne ihre Lichtseiten *ad oculos et aures* demonstrieren wollte. Er übertreibt auch die Äußerlichkeit der Scene selbst, wenn er auf einer aufgehängten Tafel den Wechsel des Ortes jedesmal mit Kreide anschreiben läßt. Brandl, zur Zeit unser bester Shakespeare-Kenner, sagt in der Einleitung zu seiner nunmehr abgeschlossenen Shakespeare-Ausgabe u. a.: «Daß man ein Brett aufgehängt habe, um den Ort zu bezeichnen, ist eine Fabel, die wohl aus einer Stelle in der 'Spanischen Tragödie' entsprang, wo es bei Veranstaltung eines bei Hofe improvisierten Spieles im Spiel heißt: «Häng auf den Titel, unsre Scen' ist Rhodus»; und da bedeutet «Titel» nicht eine Ortsangabe, sondern den Theaterzettel. Es gab in Shakespeares Theater eine Menge beweglicher Dekorationen in heutiger Art, aber nur auf der Hinterbühne. Oft genug wird im Text darauf verwiesen» — also etwa in der Art der Perfall-Savitsischen Shakespeare-Bühne. Wolzogen hat dies und anderes zugunsten des Schlechteren ignoriert. Man braucht nur die trotz ihrer Knappheit so umfassende und instruktive Einleitung Brandls zu Troilus und Cressida im sechsten Bande seiner Ausgabe zu lesen, um zu erkennen, wie Wolzogen den ganzen Charakter des Stückes verkannt hat. Wolzogen hat denen Recht gegeben, die in diesem Drama eine vom Dichter beabsichtigte Travestie Homers (um Chapman zu ärgern) erblicken, und nicht die gewiß berechtigtere historische Auffassung acceptiert, nach welcher Shakespeare die griechischen Helden ebenso ansehen mußte, wie er sie aus seiner Zeit kennen gelernt hat, verschärft durch die bitter satirische Stimmung, in der er dies Stück schrieb. Troilus und Cressida, ohnehin eines der schwächsten, wenn nicht das schwächste und sicher das obscönste (aber naiv-obscöne!) Stück wurde durch diese angeblich historisch-treue Aufführung zu einer unsagbar gemeinen und zudem höchst langweiligen Burleske. — Es war uns, als ob gute moderne Schauspieler mit Absicht schlecht spielen wollten, um ein altes dummes Ritterstück eines Bauerntheaters zu parodieren. Wolzogen will uns glauben machen, daß wir heute von jedem Shakespeareschen Stück denselben Eindruck empfangen würden, wenn es historisch getreu, d. h. auch in den Frauenrollen durch Männer aufgeführt würde. Nein, da haben wir von Shakespeare und dem Geschmack seines Publikums denn doch eine bessere Meinung. Wie wäre es auch sonst nur denkbar, daß eine Julia, eine Desdemona, eine Hermione, eine Lady Macbeth je damals einen ernsthaften, rührenden oder ergreifenden Eindruck gemacht hätten! Nein, Shakespeare hat nicht unter Barbaren gelebt; im Gegenteil: bei einer Aufführung wie die Wolzogensche — denken wir sie uns nur in englischer Sprache dem Publikum von damals vorgeführt — würde die Ritterschaft Altenglands wahrscheinlich unwillig das Theater verlassen, die Plebs bei dem für sie ganz unverständlichen Zeug bodenlos sich gelangweilt haben. — Der benutzte Text war die Übersetzung Hertzbergs in der Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft;

der Prolog wurde, vom Gelächter des Londoner Pöbels vielfach unterbrochen, gesprochen, nicht aber der Epilog, an dessen Stelle sich Helena an das Münchener Publikum wandte. Der eklatante Mißerfolg dieser Wolzogenschen «Bearbeitung», der beinahe das Bestehen der Gesellschaft selbst in Gefahr brachte, hat diesen nicht gehindert, seine Karikatur des Shakespeareschen Dramas inzwischen durch den Druck zu verewigen.[1]) Der Versuch, Troilus und Cressida mit Erfolg auf die Shakespeare-Bühne zu bringen, steht also noch aus, denn die bis jetzt erst als Buch vorliegende Bearbeitung Adolf Gelbers[2]) harrt noch ihrer Feuerprobe auf der Bühne.

II.

Ich komme nun zur Geschichte der Bühnenreform selbst, die auf die Shakespare-Aufführungen, insbesondere auch auf die Seltenheit derselben im letzten Jahre einiges Licht werfen wird. Der Karlsruher Dramaturg Dr. Eugen Kilian hat bereits im XXXII. Bande dieses Jahrbuches in seinem trefflichen Aufsatze über «die Münchener Shakespearebühne», mit dem ich jedoch auf Grund meiner, die ganze Geschichte derselben umfassenden Erlebnisse nicht durchaus übereinzustimmen vermag, die Entstehungsgeschichte und die ersten Aufführungen berührt. Die beiden Aufsätze von Rudolf Genée, die zur unmittelbaren Veranlassung zur Errichtung der neuen Bühne wurden, erschienen am 12. und 15. Juni 1887 (No. 161 und 164) in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung. An derselben Stelle und von demselben Verfasser erschien in drei Nummern (134—141, 15.—22. Mai 1889) ein Essay über «die Entwicklung des scenischen Theaters», der gewissermaßen als eine Vorbereitung zur ersten Aufführung auf der Shakespeare-Bühne gelten konnte, denn diese fand am 1. Juni 1889 im königlichen Hof- und Nationaltheater zu München statt. Es war Shakespeares König Lear. Dr. Kilian bemerkt (a. a. O.) sehr richtig, daß der Zwischenvorhang neben den Genéeschen Aufsätzen der Urheber der Münchener Bühnenreform gewesen. Wir wollen ihn aber lieber und noch richtiger als Zwischenaktvorhang bezeichnen, denn der Zwischenvorhang der Shakespeare-Bühne ist ja erst mit der Bühnenreform entstanden. Der störende Zwischenaktvorhang, die stimmungmordenden häufigen Verwandlungen, die Aufsätze Genées, die zufällig gerade erschienen waren: dies alles zusammen legte dem damaligen Intendanten Carl Frhrn. v. Perfall den Gedanken nahe, es mit einer vereinfachten Bühne à la Shakespeare zu versuchen. Wer aber der thatkräftige begeisterte Ausführer und Ausgestalter der Idee, der künstlerische Beirat, der Beibringer des großen litterarischen Materials, der unentwegte Vorkämpfer gewesen und nach dem Rücktritt v. Perfalls bis heute der überzeugteste Verteidiger der Münchener Bühnenreform noch jetzt ist, sollte von Freund und Gegner derselben nicht übersehen und häufiger betont werden: es ist der damalige Regisseur und nunmehrige Oberregisseur des königlichen Schauspiels Jócza Savits, den seit kurzem die Shakespeare-Gesellschaft durch die Mitgliedschaft nach Verdienst geehrt hat. Seine hervorragende Bildung und Belesenheit befähigte ihn auch, für seine Sache litterarische Hilfstruppen ins Feld zu führen. Er hat die reichlich mit Citaten aus der gesammten dramaturgischen Litteratur versehene Brochüre: «An das Schauspielpersonal der königlichen Theater in München» verfaßt, die, auf die genannten Aufsätze Genées und auf den Plan

---

[1]) Bühnen-Shakespeare. 10. Band. Herausgegeben von Carl Friedrich Wittmann. (Leipzig, Ph. Reclam jun.).

[2]) Shakespearesche Probleme. Neue Folge. Wien, Carl Konegen. 1898.

Schinkels vom Jahre 1817 für eine gründliche Veränderung der theatralischen Scene zurückgehend, die Schauspieler wie das Publikum in knappster und doch ausreichender Weise belehrte. Der tüchtige Münchener Maschinendirektor Carl Lautenschläger nahm sich des bühnentechnischen Teils der Aufgabe an und führte ihn mit der an ihm gewohnten Geschicklichkeit durch.

Wir kommen zur Statistik der Vorstellungen selbst, die schon an sich für den, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht, ungemein belehrend ist. Ich stelle die auf der «neu eingerichteten Bühne» — so hieß sie anfangs — bis heute gegebenen Dramen in der Reihenfolge, wie sie auf die neue Bühne gelangten, im folgenden kurz zusammen mit Weglassung der Zwischendaten.

König Lear vom 1. Juni 1889 bis incl. 27. Dezember 1898.
25 Aufführungen.

Dame Kobold (Calderon) vom 21. August 1889 bis 17. September 1895.
8 Aufführungen.

König Heinrich IV. (I. Teil) vom 19. Oktober 1889 bis 1. Februar 1892.
5 Aufführungen.

König Heinrich IV. (II. Teil) vom 12. November 1889 bis 5. Februar 1892.
8 Aufführungen.

König Heinrich V. vom 10. Februar 1890 bis 21. Juni 1890.
4 Aufführungen.

Götz von Berlichingen vom 24. März 1890 bis 19. März 1893.
13 Aufführungen.

Viel Lärm um Nichts vom 3. März 1890 bis 8. April 1895.
11 Aufführungen.

Konradin, der letzte Hohenstaufe (von Martin Greif) vom 2. Juni 1890 bis 10. März 1891. 5 Aufführungen.

Die Jungfrau von Orléans vom 8. Oktober 1890 bis 1. Januar 1892.
5 Aufführungen.

Der Widerspenstigen Zähmung vom 8. November 1890 bis 18. Februar 1891.
3 Aufführungen.

Das Käthchen von Heilbronn vom 1. Januar 1891 bis 6. Oktober 1892.
5 Aufführungen.

König Ottokars Glück und Ende (Grillparzer) vom 25. Februar 1891 bis 20. November 1896. 7 Aufführungen.

Faust (I. Teil) vom 6. April 1891 bis 28. August 1891. 5 Aufführungen.

Was Ihr wollt vom 25. Mai 1891 bis 15. August 1898. 28 Aufführungen.

Letzte Liebe (Dóczi) vom 7. Oktober 1891 bis 17. Februar 1892.
3 Aufführungen.

Macbeth vom 30. November 1891 bis 3. März 1892. 4 Aufführungen.

Die Verschwörung des Fiesco zu Genua vom 15. Januar 1892 bis 10. November 1892. 4 Aufführungen.

Das Wintermärchen vom 5. März 1892 bis 19. September 1898.
11 Aufführungen.

Romeo und Julia vom 23. Mai 1892 bis 1. Januar 1899.
21 Aufführungen.

Die Komödie der Irrungen vom 21. März 1896 bis 17. Mai 1897.
7 Aufführungen.

Der Arzt wider Willen (Molière) vom 21. März 1896 bis 17. Mai 1897.
7 Aufführungen.

(Die letzten beiden Stücke wurden stets an einem Abend zusammen gegeben.)

Berengar | (A. v. Platen) 24. und 25. Oktober 1896 zur Platen-Feier.
Der Turm mit sieben Pforten |

Cymbelin vom 17. September 1897 bis 16. Dezember 1897.
3 Aufführungen.

Julius Cæsar vom 3. Dezember 1897 bis 23. April 1898.
8 Aufführungen.

zusammen 204 Aufführungen auf den beiden königlichen Bühnen: im großen Hoftheater und im kleineren königlichen Residenztheater.

Nachahmung hat die Münchener Shakespearebühne bis jetzt gefunden in Prag (Götz von Berlichingen auf dem Deutschen Landestheater), Wien (König Ottokars Glück und Ende im Deutschen Volkstheater), Berlin (Götz im Schillertheater) und in Breslau (König Lear im Stadttheater). Warum dieser letzte Versuch — andere sind ihm meines Wissens nicht gefolgt — nicht glücken konnte, habe ich seinerzeit in einem Aufsatz und in Erwiderung der ersten Besprechung durch Max Koch in der Schlesischen Zeitung in eben diesem Blatte[1]) darzulegen versucht. Hier sei nur die Thatsache konstatiert, daß keiner dieser Versuche Erfolg hatte, daß aber dieser Mißerfolg nicht auf Rechnung der Münchener Shakespeare-Bühne zu setzen ist, da eingestandenermaßen keiner dieser Experimentatoren sich die Mühe genommen hat, die unverfälschte Münchener Einrichtung zu acceptieren, sondern teils aus Mißverständnis, teils — und das war der häufigere Fall — aus Ersparnis ganz wesentliche Teile derselben einfach weggelassen hat. So ist z. B. beim Breslauer Versuche der Prosceniumsvorbau — wie Koch meinte: «als überflüssig mit Recht fortgeblieben». Eugen Kilian tadelt in dem oben genannten Aufsatze des Shakespeare-Jahrbuches mit Recht, daß man in München selbst nicht konsequent geblieben sei, indem Freiherr v. Perfall, durch einen Teil der Presse, die sich meist nur oberflächlich mit der Sache beschäftigt hatte, stutzig gemacht, das reine Prinzip der neuen Bühne selbst durchbrach und sich zu Konzessionen herbeiließ. So wurde der Laubrankenbogen und sogar die Dekoration der Vorderbühne eingeführt, so daß mit dem wechselnden, genau «historischen» Hintergrundprospekt zusammen eigentlich alles wieder da war, nur noch gehalten vom Mittelbau und dem davor befindlichen Zwischenvorhang, sowie dem Vorbau des Prosceniums. Bedeutung und Besprechung dieser wichtigen Attribute der Shakespeare-Bühne führen uns aber, nachdem wir im Vorstehenden die Geschichte der Münchener Bühnenreform und ihrer auswärtigen Nachahmung in knappen Zügen vorzuführen versucht, zur Kritik derselben.

III.

Drei Vorwürfe sind es vor allem, die sich die Münchener Shakespeare-Bühne vom Augenblick ihrer Entstehung an hat gefallen lassen müssen. Der erste bezeichnet sie als überflüssig; denn es sei überflüssig, ein Mittel zu ersinnen, das gestatte, Shakespeare, so wie er ist — im Original und ohne jede Bearbeitung — aufzuführen. Der zweite tadelt an der Einrichtung, daß sie, auf das moderne Schauspiel angewandt, sich vollständig unpraktisch, ja als unmöglich erweisen müsse; und der

---

[1]) No. 835 vom 28. November 1895.

dritte eng damit in Verbindung stehende perhorresciert die neue Bühneneinrichtung, weil sie darauf ausgehe, die scenische Entwickelung des Theaters um Jahrhunderte zurückzuschrauben. Alle drei Gründe haben manches den sogenannten gesunden Menschenverstand Bestechende für sich; sie sind deshalb mitunter selbst von Gönnern der Bühne bedauernd angeführt worden — mit Unrecht, wie mich dünkt.

Die Einrichtung der Shakespeare-Bühne, das vorgebaute Proscenium und den Mittelbau mit dem Zwischenvorhang (nicht Zwischenaktsvorhang!) darf ich an dieser Stelle wohl als bekannt voraussetzen. Ebenso muß ich, schon aus räumlichen Gründen, darauf verzichten, die überreiche Litteratur heranzuziehen (von Tieck, Schlegel, Werder, Ulrici, Delius bis auf Richard Wagner), auf welcher Rudolph Genée fußte, als er jene oben citierten Abhandlungen schrieb, die bald darauf erweitert im Buchhandel[1]) erschienen. Man findet sie in dieser Broschüre, sowie auch in jenem Essay, den Jócza Savits über «die Shakespeare-Bühne in München» für den ersten Jahrgang (1890) des von der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger herausgegebenen «Neuen Theater-Almanachs» geschrieben. Ich glaube am wenigsten in die Gefahr zu kommen, oft Gesagtes zu wiederholen, wenn ich die gesammte Kritik der Shakespeare-Bühne auf jene drei Hauptausstellungen zurückführe. Was nun die erste betrifft, daß es überflüssig sei, den ganzen Shakespeare aufzuführen, so wäre sie sofort aus der Welt geschafft, wenn wir einen deutschen oder selbst englischen Normal-Shakespeare hätten, d. h. wenn wir eine — sagen wir Einrichtung oder Bearbeitung Shakespearescher Stücke hätten, die allgemein als so mustergültig und dem Dichter gerecht werdend anerkannt wäre, daß sie sämtliche Bühnen annähmen. Es giebt aber eben keine. Neben pietätvolleren und einsichtigeren Einrichtungen stehen hart Dingelstedtsche und Deinhardsteinsche, die auch heute noch auf deutschen Bühnen herumspuken. Jede Bühne hat ihre Shakespeare-Einrichtung und jeder gastierende Shylock oder Richard III. richtet sich seinen Shakespeare überdies noch auf seine eigene Faust ein. In einem vor etwa einem Jahre in München gehaltenen Vortrag suchte Dr. Kilian nachzuweisen, daß Shakespeare gewisse Scenen, die er gern vermisse, überhaupt nur durch die damalige mangelhafte Bühneneinrichtung gezwungen, geschrieben habe. Zugegeben, aber wer stellt uns diese angeblich überflüssigen Scenen authentisch fest? Und wenn nun diese Scenen aufgeführt von großer Wirkung sind, sollen wir fürder glauben, daß Shakespeare sie — seinem fehlenden Vorhange zu Liebe geschrieben? Ich denke da z. B. an die meist fortgelassene, in der Münchener Einrichtung aber gegebene Scene des Poeten Cinna in Julius Cæsar. Kein Darsteller des Antonius ist ihr gewogen, denn sie «verdirbt» ihm den Aktschluß. Die Münchener Aufführung des Julius Cæsar nach dem Original aber zeigte uns, daß sie erstens notwendig ist, weil sie uns das Unheil, das im Zuge ist, so recht fühlen läßt, daß sie zweitens von großer Wirkung auf das Publikum ist, und daß sie drittens und in jeder Beziehung letztens selbst den Antonius nicht um den wohlverdienten Hervorruf bringt. Und so ist es in hundert anderen Fällen auch. Selbst wenn wir den Standpunkt der Pietät gegen einen Dichter vom Range Shakespeares in unserer pietätlosen Zeit ganz verlassen, so will es mir deshalb selbst vom nüchternsten Standpunkt immer noch besser und empfehlenswerter scheinen, den ganzen Shakespeare ungestrichen und unbearbeitet zu geben, selbst auf die Gefahr einer oder der anderen schwächeren Scene

[1]) Die Entwickelung des Scenischen Theaters und die Bühnenreform in München (*Stuttgart*, J. G. Cottas Nachfolger, 1889).

hin, als ihn, wie es thatsächlich auf den meisten deutschen Bühnen ist, für vogelfrei zu erklären, so daß jeder kleine und kleinste «Dramaturg» sein Mütchen an ihm kühlen kann.[1]) Den ganzen und richtigen Shakespeare aber kann man nur auf der «Shakespeare-Bühne» aufführen; denn sie allein ermöglicht durch den Mittelbau und den Zwischenvorhang die mühelose und überaus rasche Verwandlungsfähigkeit der Bühne bei geöffnetem Hauptvorhang während des Spiels, so daß jetzt selbst der ungestrichene Shakespeare keine längere Aufführungsdauer beansprucht als vordem der gestrichene. Ist da der Schluß unerlaubt oder auch nur voreilig, daß wir auf diese Weise alles gewinnen und nichts dabei verlieren? Denn die Vorführung einer oder der anderen Scene, die — concedieren wir — streng genommen also nicht ganz notwendig sein soll, bedeutet uns gewiß keinen Verlust, sondern einen Gewinn gegenüber jenen grausamen Verlusten am echten Shakespeare, die uns — sagen wir beispielsweise eine Deinhardsteinsche Bearbeitung beigebracht hat.

«Ich gebe zu,» schreibt Tieck in seiner Besprechung des Lear[2]) (der in München die Bühnenreform inaugurierte), «daß, wenn Shakespeare in unseren Tagen leben könnte, und er sich offenbare schlechtere Einrichtung des Theaters gefallen lassen müßte, er seine Stücke anders stellen würde, daß er selbst vieles zu seinem Vorteile würde zu gebrauchen wissen: aber seine großen Meisterstücke, wie wir sie nun einmal besitzen, werden gestört und verdorben, wenn die Zufälligkeit oder die Mängel unserer Bühne uns so wichtig und unerläßlich sind, daß wir ihnen die geistige Schönheit und den Sinn der Gedichte opfern. Der Verständige wird sich doch lieber eine Ungeschicklichkeit oder kleinere Unwahrscheinlichkeit gefallen lassen, als jenes gewaltthätige Auseinanderreißen von Gefühlen, Gedanken und Übergängen, oder das Wegnehmen von Ruhepunkten, die der weise Dichter alle mit Überlegung einführte, um uns auch das höchste Entzücken zu geben, welches die dramatische Kunst nur erschaffen kann.» Wir geben Tieck Recht und Ad. Stahr kaum Unrecht, wenn dieser angesichts der unglücklichen Scheidung, die Goethe seiner Zeit, wenn auch vorübergehend, zwischen dem «dramatischen» und dem «bretterhaften» Romeo machte, ausruft: «daß es ein Unglück für das deutsche Theater war, daß die höchste Autorität der Nation, d. i. Goethe, jene äußerlich gewonnenen Maximen und Maßstäbe der «eigentlichen Bühne» und der «theatralischen Forderungen» an die Werke Shakespeares anlegte. Dieser Scheidung Goethes haben wir auch die verheerende Flut von Theaterbearbeitungen Shakespearescher Werke zu verdanken, die bestrebt sind, aus dem Eichwald Shakespeare einen Ziergarten im Stile Le Nôtres zu fabrizieren, als ob Lessing und Herder nie gelebt hätten.»

Über den zweiten Vorhalt, den, daß sich die Münchener Bühnenreform für das moderne Drama als unfruchtbar, unpraktisch, ja unmöglich erweisen werde oder erwiesen habe, kann ich rasch hinweggehen; denn er beruht auf einem Miß-

---

[1]) Grillparzer sagt so richtig in seinen «Ästhetischen Studien» (II. Abteilung): «Unsere Theater-Entrepreneurs machen es mit den Schauspielen wie der bekannte Räuber Prokrustes mit den Reisenden. Sie haben ein enges Bette, in dies legen sie jedes Stück, und was zu groß ist und nicht hineinpaßt, wird zu beiden Enden abgeschnitten. Daher sehen wir Shakespeare so oft auf unsern Theatern lahm und ohne Kopf.»

[2]) III, 239.

verständnis, das aber selbst heute noch da und dort bei den Beurteilern der Münchener Shakespeare-Bühne herumspukt. Ich kann dem gegenüber völlig authentisch erklären, daß niemals und in keinem Stadium der Münchener Bühnenreform beabsichtigt gewesen ist, sie auf das moderne Schau- und Lustspiel auszudehnen. Aus der oben gegebenen genauen Statistik ist dies auch zu ersehen. Wohl sind auch andere Dramen als Shakespearesche über die «neue Bühne» gegangen, aber stets waren es solche, denen der erforderlichen zahlreichen Verwandlungen wegen die Einrichtung des mit dem Mittelbau verbundenen Zwischenvorhangs nur zu gute kommen konnte: so bei Calderons «Dame Kobold», namentlich bei dem ja unter dem Einflusse Shakespeares entstandenen «Götz von Berlichingen»,[1]) beim ersten Teil des Faust, weniger schon bei der Schillerschen «Jungfrau von Orleans» und beim Fiesco. Durchaus noch förderlich erwies sich die Einrichtung bei den Molièreschen Stücken, sowie in Grillparzers «König Ottokars Glück und Ende». Greifs «Konradin» und Dóczis «Letzter Liebe» schadete zwar die Shakespeare-Bühne keineswegs, doch wollen wir diese Aufführungen moderner Dramen nur als interessante Versuche gelten lassen, daß auch sie — sind sie anders etwas wert — der sinnverwirrenden Fülle «stimmungsvoller» Dekorationen wohl entraten können und doch wirken.

Damit kommen wir nun auf den dritten und wichtigsten Punkt: Schraubt die Münchener Shakespeare-Bühne die scenische Entwickelung des Theaters um Jahrhunderte zurück, natürlich — so wird implicite verstanden — zum Schaden des dramatischen Kunstwerks und des Theaters? Da hat denn Savits als der «Einrichter» das erste Anrecht darauf, gehört zu werden. Er sagt u. a.[2]): «Wenn wir uns nun die grundsätzlichen Gegensätze zwischen der Dekorationsbühne, wie sie sich bis jetzt bei uns entwickelt hat, und der neu eingerichteten Shakespeare- oder Schauspielbühne in München in ihren alleräußersten und verschiedensten Ausläufen vergegenwärtigen wollen, so wäre zu sagen: die jetzt allgemein übliche Dekorationsbühne glaubt im künstlerischen Sinne zu handeln, wenn sie jeden einzelnen Ort, an welchem sich eine Handlung vollzieht, «historisch richtig» und vollkommen «naturgetreu» wirklich herzustellen sucht — ein künstlerischer Grundsatz, der in dieser Ausdehnung aus den verschiedensten Gesichtspunkten gewiß nicht richtig ist, — während die Shakespeare-Bühne sich damit begnügt, den Ort nur anzudeuten, ihn symbolisch zu bezeichnen, um durch die Macht dieses Symbols den übrigen Theaterraum, auf welchem sich die Darsteller bewegen, mitsamt dem architektonischen Bau, jeweilig in die entsprechende, vom Dichter gewollte Örtlichkeit geistig zu verwandeln. — Es ist somit die neue Schauspielbühne in München ein Beitrag zur Lösung der für das rezitierende Schauspiel unserer Zeit ententscheidenden Frage: bis zu welcher Grenze haben die theatralischen Hilfsmittel die dramatische Kunst zu begleiten, und von wo ab müssen sie in ihrer zu üppigen Entwicklung als ungehörig und störend zurückgewiesen werden? Könnten die alten Engländer, Shakespeare und seine Zeitgenossen, sehen, wie wir Neueren uns mit dieser Frage abquälen, sie würden gewiß mitleidig lächeln. Sie hatten die ganze Frage bei Seite gelassen; sie hatten gar keine Dekorationen, und sie thaten

[1]) Unter Zugrundelegung des Jakob Bæchtoldschen Werkes: «Goethes Götz von Berlichingen in dreifacher Gestalt» für die neue Schauspielbühne des Münchener Hoftheaters eingerichtet von Karl von Perfall (München 1890, Fr. Bassermann).

[2]) a. a. O.

klug daran. Der Einwurf, daß Shakespeare, wenn er heute lebte, gewiß die Komposition seiner Dramen in Einklang mit unseren Bühnenapparat bringen würde, halte ich für nicht zulässig, denn es fehlte einerseits am englischen Hofe der Elisabeth keineswegs an theatralischen Festlichkeiten, die ihm in ihrer reichen Ausstattung als Muster und Beispiel hätten dienen können, andererseits ebensowenig an Versuchen, die akademisch antikisierende Richtung des Dramas in England im im Stile der «Cleopatra» Jodelles einzuführen. Jene altenglische Bühne war das naturgemäße Produkt einer großen, freien und kühnen Welt- und Kunstanschauung, und Shakespeare hat sie gewiß mit vollem Bewußtsein zum Ausdrucksmittel seiner künstlerischen Pläne gemacht. Daß dem so ist, beweisen zur Genüge die Worte, die Shakespeare in seinem Prolog zu Heinrich V. in so eindringlich schöner Weise vernehmen läßt:

Ergänzt mit den Gedanken unsre Mängel,
Zerlegt in tausend Teile einen Mann,
Und schaffet eingbild'te Heereskraft.
Denkt, wenn wir Pferde nennen, daß ihr sie
Den stolzen Huf seht in die Erde prägen.
Denn euer Sinn muß unsre Kön'ge schmücken.

Ebenso gewiß befand sich die Einrichtung der altenglischen Bühne im vollsten Einklang mit den höchsten Zwecken der Dichtkunst und der Schauspielkunst. Diese beiden Künste können, ja sollen, soweit eben Menschenkenntniß und Kunstentwicklung bei Dichter und Schauspieler reichen, der Wahrheit, natürlich im poetischen Sinne, nachgehen; in den Charakteren, in den menschlichen Leidenschaften kann, ja muß alles wahr sein — immer natürlich im poetischen Sinne. In der jetzt herrschenden dekorativen Umgebung des darstellenden Künstlers kann nicht alles wahr sein, denn die uns umgebende Natur vermögen wir nicht auf die Bühne zu bannen. Wir vermögen es auch nicht durch die Malerei, wenigstens nicht in dem Maße, in welchem sie die Verfechter der Natürlichkeits- oder Naturwahrheits-Richtung anstreben. Diese Richtung basiert eben auf dem Irrtum, daß sich die Kunst der Malerei und die dramatische Kunst, die beide grundverschiedene Kunstprinzipien zur Grundlage haben, in dem vermeintlichen Bühnenbilde zu einem harmonischen Kunstwerke dauernd und innig vereinigen sollen, eine Verbindung, die ihrer innersten Natur widerstrebend ist und in ihrer äußersten Durchführung stets mißlingen muß. Das Kunstprinzip der «historischen Treue» und der «Natürlichkeit» ist, sowie es dem inneren Wesen aller Kunst widerspricht, auch auf die äußerlichen theatralischen Hilfsmittel angewandt, einer äußersten Durchführung nicht fähig. Wollte man die letzten Konsequenzen dieses Prinzips ziehen, so käme man zu ganz burlesken Dingen. Ein Kunstprinzip aber, das keiner Ausbildung, keiner Entwicklung fähig ist, muß krank sein oder falsch.»

Wir brauchen aber gar nicht nach altenglischen Mustern auszuschauen, um uns die Bühne zu konstruieren, auf der das Werk des Dichters ohne jede störende Zuthat dem eigentlichen Sinne des Gedächtnisses und der Vernunft, dem einzig richtigen Vermittler der dramatischen Eindrücke an die mit wirksam zu machende Phantasie des Hörers — dem Ohre, nicht vor allem dem Auge, entgegentritt. Die deutsche Wanderbühne vor Gottsched hatte bereits die Vorder- und Hinterbühne, den beide trennenden Zwischenvorhang. Johannes Velten erstreckte in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts seine reformatorische Thätigkeit auch auf die

Bauart der Bühne. Er verbreiterte die «Hütte» derartig, daß sie die ganze Breite der Bühne einnahm und so zu einer Hinterbühne umgeschaffen war, welche von der Vorderbühne durch einen Vorhang abgetrennt wurde. Die Vorzüge solcher Doppelbühnen bestehen darin, daß, während auf der Vorderbühne noch gespielt wird, auf der Hinterbühne, durch einen Vorhang gedeckt, bereits die Vorbereitungen zu einer andern Scene getroffen werden können, die sich dann sofort an die soeben gespielte anschließen kann. Bei dem häufigen Wechsel, dem im ernsten weltlichen Drama der Ort der Handlung während ein und desselben Aktes unterliegt, kam die Möglichkeit eines solchen raschen Scenenwechsels dem schnellen Fortgang der Darstellung begreiflicherweise außerordentlich zu statten. Als aber Gottsched die Technik des französischen Klassicismus auf die deutsche Bühne verpflanzte, und das sklavische Festhalten an der Einheit des Ortes keinen Scenenwechsel bedingte, keinen erlaubte, wurde die Doppelbühne wieder in eine einzige vereinigt[1]). In dem trefflichen Schriftchen Heines findet sich später (S. 56) die Bemerkung, daß eine Vorstellung aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts bereits wieder dem Auge mehr bot, als dem Ohr, «wie es ja stets in Zeiten zu sein pflegt, in welcher Dichtung und Darstellung eine wirklich künstlerische Höhe nicht zu erreichen vermag.» Das ist so ganz unser Fall. Heute weiß der Schauspieler und der Regisseur mit dem Proscenium und mit der Vorderbühne nichts mehr anzufangen, und in Breslau wird sie als ein überflüssiges und unbequemes, weil zu teures Attribut der eigensinnigen Münchener Reform einfach beseitigt oder vielmehr schon vor dem Versuch weggelassen. Und doch kann sich nur Blindheit gegen die Berechtigung von Rudolph Genées Worten verschließen, wenn er (a. a. O.) sagt: «Ein Hauptschaden unsrer modernen Theater liegt besonders darin, daß auch fürs Schauspiel, nach dem Muster der Opernhäuser, die Bühne vom Zuschauerraum scharf getrennt worden ist durch das dazwischen liegende Orchester, durch ein unbenutztes Proscenium u. s. w., sodaß allerdings der Operngucker viel wichtiger geworden ist als das Ohr. Unser heutiges Publikum nimmt von solchen Übelständen nichts wahr, weil sie ihm zur Gewohnheit geworden sind, aber die schädigenden Wirkungen machen sich fürs Schauspiel darum doch fühlbar, auch wenn man die Ursachen nicht erkennt. Eine Abstellung solcher Mißstände könnte nur unter der Voraussetzung stattfinden, daß man in der scenischen Einrichtung der Theater wieder einen Unterschied zwischen Schauspiel und Oper, zwischen Rezitation und Gesang zu machen weiß». Noch weit mehr als zu Ludwig Tiecks Zeiten gilt heute, was er in seinen Dramaturgischen Blättern[2]) gesagt hat: «Jene ältere Sitte, daß die Zuschauer gewissermaßen die Spielenden vom Theater verdrängten, war der Mißbrauch und die Ausartung der allernatürlichsten Forderung, daß man im Schauplatze wirklich schauen will, und zwar die Menschen und was sie auf dem Gerüste vornehmen, das für sie errichtet ist. In Deutschland sind wir nach und nach auf die entgegengesetzte Seite, wenigstens in manchen Städten, hingetrieben worden. Man rückt das Spiel gleichsam in eine nebelhafte Ferne, so daß der wahre Bühnenfreund schon deswegen das Theater aufgeben möchte. Ich habe schon erwähnt, daß manche, selbst kenntnisreiche Schauspieler, sich eingebildet haben, da, wo der Vorhang niederfällt, müsse die Grenze ihres Spielgebietes

---

[1]) Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched von Carl Heine. (Halle a. S., Max Niemeyer 1889) S. 48, 49.

[2]) II. Band, S. 313.

sein, indem sie unpassend meinen, ihre Darstellung sei ein bewegliches Gemälde und müsse als solches mit einem bestimmten Rahmen umgeben sein». Die moderne Bühne ist auch zu hoch, meint er anderswo, und die Schauspielhäuser zu groß. Wie soll ein bedeutender Schauspieler den Raum füllen, wenn der Schall seiner Stimme nicht gesammelt wird, sondern in dem tiefen Hintergrunde und nach obenhin verhallt. Das Mienenspiel, alle seine Nuancen bleiben unbemerkt, der Schauspieler muß in diesen weiten Räumen verloren gehen. Das eigentliche Schauspiel ist nur auf ein mäßiges Haus berechnet und nur hier kann die tragische Kunst zu voller Wirkung kommen. Auch die Beleuchtung ist viel zu hell.

Woher dies alles? Es ist hundert- und hundertmal gesagt worden, aber es hilft alles nichts; und wenn heute ein neuer Lessing erstünde, der die Grenzgebiete der Künste wieder feststellte — man würde ihm nicht mehr glauben. Das ist die Frucht des Sieges der Oper über das Schauspiel und des großen durch Richard Wagner herauf beschworenen Mißverständnisses vom «Gesamtkunstwerk»! Unsere Schauspielhäuser sind lauter Opernhäuser und trotz aller Erfahrungen wird jedes neue Schauspielhaus immer größer als die vorigen gebaut. Mit Stolz melden die Blätter, daß es so und so viele Tausende von Zuschauern faßt, und noch immer hat es die Einsicht nicht zur That gebracht, daß man sich beeilt, möglichst kleine Schauspielhäuser zu bauen. Es ist eigentlich ein halbes Wunder, daß gerade von München die neue Bühnenreform ausgegangen ist. Denn hier liegen die Verhältnisse ungleich schlechter als in anderen Städten. München hat zwei Hofbühnen: das Königl. Hoftheater, das größte Haus Deutschlands, und das kleine Rokokojuwel des Königl. Residenztheaters. Schauspiel wie Oper werden aber in beiden Häusern gegeben, je nach Bedarf. So kann es kommen, daß der arme Schauspieler eine Rolle heute in dem kleinen Residenztheater und vierundzwanzig Stunden später eine andere im großen Hause sprechen muß. Dabei ist das Publikum leider nun fast überall einseitig für die gröberen Reize der Oper erzogen und des klassischen Dramas völlig entwöhnt.

Aber man täusche sich überhaupt darüber nicht: unsere modernen Schauspieler sind keine Freunde der Shakespeare-Bühne, und so wie sie sind, können sie auch gar keine sein, obwohl — sähen sie genauer zu — sie einsehen müßten, daß nur von der Vereinfachung der Scene, von der Abwendung übermäßiger Zerstreuung durch das Auge ihrer herrlichen Kunst, die sich zuerst und vor allem ans Ohr wenden muß, wieder aufgeholfen werden kann. Der moderne Durchschnittsschauspieler aber kann nicht ohne Requisiten spielen, nicht ohne «Rahmen», nicht ohne die Stimmung des allein seligmachenden Milieus. Und das moderne Stimmungsdrama, das alle dramatischen Grundgesetze in ihr Widerspiel umgekrempelt hat, bietet sie ihm. Der Schauspieler, der in einem modernen Stück gewöhnt ist, nicht zehn Sätze zu sprechen, ohne sich fünfmal auf fünf verschiedene Sitzgelegenheiten nieder zu lassen, was als der Gipfel des Salontons und zwangloser Natürlichkeit betrachtet wird, obwohl dies im wirklichen Leben keinem vernünftigen Menschen einfällt — derselbe Schauspieler weiß natürlich in einem Shakespeareschen Drama, ohne alle Requisiten auf dem Proscenium stehend, wenig anzufangen, um hier nur durch das Wort des Dichters und durch sein Talent zu wirken. Er sucht nach einer Stütze und findet sie nicht da, wo er sie, vielleicht am Abend zuvor in einem luxuriös inscenierten modernen Stück in Fülle und spielend gefunden. Das gesprochene Wort ist in unsern großen, viel zu großen Schauspielhäusern längst nicht mehr die Hauptsache, wenn man sich auch den Anschein giebt, es

sei so. Die wenigsten Schauspieler machen heutzutage Sprechstudien und sie haben es auch nicht mehr nötig, seitdem das undeutlichste, aber natürliche Sprechen zu zwei ohne Rücksicht darauf, daß ein Publikum da ist um zu hören, als das höchste Ziel realistisch treuen Darstellertums gilt.

Diesem Mißstand würde die Shakespeare-Bühne schon durch ihre bloße Existenz zu steuern berufen sein, sowie dem weiteren Irrtum, als ob uns die Mehrheit der Sinne gestatte, alle Künste — das Gesamtkunstwerk — auf einmal in uns aufzunehmen. Je mehr wir dem Auge gönnen, umsomehr wird das Ohr verkürzt. — Heute, wo es Komponisten giebt, die für ihre Tonwerke eigene Tempel verlangen, weil die bestehenden ihren subtilen Anforderungen nicht genügen können — ich denke dabei natürlich zuletzt an den größten, an Richard Wagner — und darüber ernstlich debattiert wird, würde es doch als eine Unbescheidenheit betrachtet werden, wenn das Drama, das alte klassische Drama, Shakespeare und die würdigsten seiner Nachfolger, eigene schlichte Schauspielhäuser forderten, in denen dem Volke zu billigen Preisen die höchsten seiner geistigen Güter in höchster schauspielerischer Vollendung, welche die Shakespeare-Bühne eben begünstigt, geboten werden könnten. Denn wenn gegen die Shakespeare-Bühne der Vorwurf erhoben wird, daß auf ihr nur gute, ja große Schauspieler erträglich wirken können, so ist eben die Shakespeare-Bühne in der Zurückführung der Absicht des Dramas auf den Geist des Dichters und auf die technisch entwickelte Kunst des Schauspielers das einzige Mittel, solche Schauspieler wieder zu gewinnen. Und so wird eine Besserung in den gegenwärtigen Zuständen, in der dramatischen Produktion wie in der Darstellung, erst dann eintreten, wenn wir uns von der Oper, die aus dem Hofdrama hervorgegangen ist, wie von diesem selbst wieder emanzipieren, sodaß eine wahrhaft volkstümliche Gestaltung des deutschen Dramas sich hoffen ließe. In seiner preziös-übertreibenden Weise, aber im Kerne doch richtig, sagt der geniale Julius Leopold Klein in seinem einzigen Monumentalwerke über «die Geschichte des Dramas» [1]: «Das Drama ist ein Kind des Landvolkes, ein echtes Volkskind, das Hofdrama nur sein Wechselbalg, eine Strohpuppe in Prunkwindeln, von Hoftheaterpächtern, Hoftheaterdichtern, Hoftheaterintendanten, von solchen Hofdruden mit litterarischen Gänsefüßen oder soldatisch bespornten Hahnenbeinen, untergeschoben, die dann als Ammen, Wickelfrauen und Oberhofgarderobemeisterinnen des Strohbalges figurieren. Leider haben auch wirkliche und große Dichter, wie Goethe z. B., sich zu solchen Wickelweibern von Hof-, Schau- und Spielpuppen hergegeben, und große Fürsten, Joseph II. z. B., und so mancher kleinere wackere Reichsfürst und Nachahmer des Reichsoberhauptes Patenstelle bei den Wechselbälgen vertreten und solche sogar auf den Knieen geschaukelt. Lag es nun an den Knieen oder an den Schranzen — genug selbst solchen großen, 'wohldenkenden und vom Grunde des Herzens volkstümlich gesinnten und demokratischen Fürsten wurde die pflegeväterliche Fürsorge vereitelt. Wenn ihnen wirklich einmal ein echter Volksdichter, so einer vom Schlage Shakespeares oder Schillers, ein wirkliches, vom wahrhaftigen Volksbühnengott, Dionysos, beseeltes Drama heimlich auf die Kniee gesetzt hatte — husch hatten es die Hofdruden, die Wickelweiber, die aus den Fürsten selber Strohpuppen machen — hatten es diese ausgewechselt, oder

[1]) III. Band: Geschichte des außereuropäischen Dramas und der lateinischen Schauspiele nach Christus bis Ende des X. Jahrhunderts. — I. Kap. Das indische *Drama S. 236*, 237. (Leipzig, T. O. Weigel, 1874).

so zugerichtet, daß der gute Fürst, in bester Kunstabsicht, doch wieder nur einen verschranzten Strohwisch auf den Knieen schaukelte.» Das ist grob, aber ehrlich, und von der Wahrheit ists nicht weit entfernt, zumal wenn man an Stelle des persönlichen Elements die allmächtig gewordenen Verhältnisse nicht nur unserer Hofbühnen, die oft nichts anderes sind als Hofopern, sondern überhaupt unserer dem schlichten Drama hohen Stils immer mehr sich abwendenden großen Theater setzt. Ein nicht hoch genug zu schätzendes Mittel zur inneren Abkehr, ein Mittel von eminent ethischem Wert obendrein, einen Ausweg, der unser deutsches Schauspiel zur Gesundung führen könnte, erblicke ich, allen Schwächen zum Trotz, die einer entwickelungs- also auch verbesserungsfähigen Sache immer anhaften, in der — Münchener Shakespeare-Bühne.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1898.

Aachen (Stadttheater, Dir. P. Schrötter). Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. (Lützenkirchen a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. dgl.) — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Aachen (Saisontheater, Dir. J. W. Bernarts). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Matkowsky a. G.)

Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. P. Liebig). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Altona (Stadttheater, Dir. B. Pollini). Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — (Dir. Bittong und Bachur). Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Alzey b. Mainz (Saisontheater, Dir. Carl Schröder). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Annaberg (Neues Stadttheater, Dir. Gg. Kurtscholz). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. C. Schröder). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — König Lear (Öchelhäuser), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. Hans Gregor). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

Basel (Stadttheater, Theaterkommission). Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.

Bayreuth (Kgl. Opernhaus, Dir. Steng-Krauß). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Berlin (Königl. Schauspielhaus). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 6 m. — Coriolan (Schlegel-Tieck), 6 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 2 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet, 5 m. (Engl. Gesellschaft v. Lyceumtheater, London). — (Schlegel), 2 m. (1 m. Christians a. G.) — Macbeth, 2 m. (Engl. Ges. w. o.) — König Richard II. (Schlegel-Öchelhäuser), 2 m. — Das Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Kohlrausch), 4 m., (Baudissin), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Berlin (Neues Königl. Opern-Theater). Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel) 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Berlin (Deutsches Theater, Dir. Dr. O. Brahm). Hamlet (Schlegel), 8 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Berlin (Berliner Theater, Dir. Aloys Prasch). Romeo und Julia (Schlegel), 9 m. (1 m. Dinghaus u. Monard a. G.) — Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 19 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 7 m. — Was

Ihr wollt, 6 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 8 m. (1 m. Kraußneck a. G.)
Berlin (Lessingtheater, Dir. Otto Neumann-Hofer). König Heinrich V., 7 m.
Berlin (Schillertheater, Dir. Dr. R. Loewenfeld). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 3 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Tieck), 3 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 11 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 3 m.
Berlin (Belle-Alliancetheater, Dir. Gg. Dröscher). Romeo und Julia, 3 m.
Berlin (Friedrich-Wilhelmstädt. Theater, Dir. M. Samst). Die lustigen Weiber von Windsor (Alfred Halm), 5 m. — Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Dr. Pohl a. G.)
Berlin (Luisentheater, Dir. R. Anger). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Berlin-Charlottenburg (Goethetheater, Dir. Aloys Prasch). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 13 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — (Theater des Westens, Dir. M. Hofpauer). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.
Bern (Stadttheater, Dir. A. Udvardy). Romeo und Julia, 1 m.
Bielefeld (Sommertheater, Dir. H. Steffen). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Bochum (Stadttheater, Dir. Carl Seethe). Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. — Othello, 3 m.
Bonn (Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Brandenburg a. H. (Sommertheater, Dir. Hch. Hohl). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Braunschweig (Herzogl. Hoftheater). Was Ihr wollt (Oechelhäuser), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin), 1 m. — König Lear (Oechelhäuser), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.
Bremen (Stadttheater, Dir. A. Senger). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. (Frl. Rossi a. Hermione a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Remond a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Agnes Sorma a. G.)
Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Johs. Fischer). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 3 m.
Breslau (Stadttheater, Dir. Dr. Th. Löwe). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Agnes Sorma a G.)
Breslau (Thaliatheater, Dir. Dr. Th. Löwe). Hamlet (Schlegel), 3 m.
Breslau (Concordia-Theater, Dir. W. Petzold). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Brieg (Stadttheater, Dir. Juliette Ewers). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Bromberg (Stadttheater, Dir. Osc. Lange). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — König Richard III., 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — (Dir. Leo Stein), Romeo und Julia, 2 m. — Julius Cæsar, 5 m.
Bromberg (Patzers Sommertheater, Dir. A. Knabe). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.
Brünn (Stadttheater, Dir. C. A. Lechner). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Chemnitz (Stadttheater, Dir. R. Jesse). König Lear (Schlegel-Tieck), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 4 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (Emmerich und Kola a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. (Bonn a. G.)
Danzig (Stadttheater, Dir. Hch. Rosé). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 4 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (M. Barkany a. G.)
Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. (1 m. Le Seur a. G.) — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. — Julius Cæsar (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Dessau (Herzogl. Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Lear (Schlegel), 1 m. (Molenar a. G.)
Detmold (Fürstl. Theater, Dir. A. Berthold). Hamlet, 1 m. (Anton Hartmann a. G.)
Dorpat (Sommertheater, Dir. E. Heuser). Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Dortmund (Stadttheater, Dir. Ig. Pollak). Hamlet, 1 m. (Resemann a. G.)
Dresden (Königl. Schauspielhaus). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. (1 m. Frl. Swoboda a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — Macbeth (Schlegel-Dingelstedt-Kaufmann), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck),

3 m. (1 m. Frl. Swoboda a. G.) — König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 6 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m.

Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Eugen Stägemann). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — König Lear, 1 m. (Schneider a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m. (1 m. in Duisburg.) — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m.

Elberfeld (Stadttheater, Dir. Hans Gregor). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Elbing (Stadttheater, Dir. C. Beese). Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Erfurt (Stadttheater, Dir. C. Becker). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m. — Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia, 3 m. — Hamlet, 2 m.

Essen (Stadttheater, Dir. L. Ockert). Othello, 2 m. — König Richard III., 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Flensburg (Stadttheater, Dir. Emil Fritzsche). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 2 m.

Frankfurt a. M. (Schauspielhaus, Intend. Emil Claar). Hamlet (Schlegel), 5 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 4 m. — Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. — König Lear, 2 m.

Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. H. Temmel). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.) — (Dir. Hch. Hohl). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Freiberg (Stadttheater, Dir. Dr. Max Neumann). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Freiburg i. B. (Stadttheater, Theaterkommission). König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (Reißig a. G.) — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (A. Klein a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m.

Gadderbaum b. Bielefeld (Sommertheater, Dir. Hans Knapp). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.

Gera (Fürstliches Theater, Dir. Gg. Kurtscholz). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m.

Giessen (Stadttheater, Dir. Kruse-Helm). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Hacker a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. (dgl.) — Was Ihr wollt, 1 m. (Fr. Prasch-Grevenberg a. G.)

Glogau (Stadttheater, Dir. L. Hansing). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Gmunden (Kurtheater, Dir. Kotzky). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Görlitz (Stadttheater, Dir. Hans Gregor). Hamlet, 2 m. — (Dir. Anton Hartmann). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Göttingen (Stadttheater, Dir. Norb. Berstl). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Graz (Theater am Franzensplatz und im Stadtpark, Dir. H. Gottinger). Was Ihr wollt, 2 m. — Hamlet, 1 m. (Christians a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. (w. v.) — Die Widerspenstige, 2 m. — Julius Cæsar, 5 m.

Guben (Stadttheater, Dir. Sascha Hänseler). Romeo und Julia, 1 m. (Wiecke a. G.) — Othello, 1 m. (Resemann a. G.)

Güstrow, Wismar etc. (Stadttheater, Dir. Hans Knapp). Hamlet, 2 m. — Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Halle a. Saale (Stadttheater, Dir. M. Richards). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Wirth a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. (Hahn von Berlin a. G.)

Hamburg (Stadttheater, Dir. B. Pollini). Ein Wintermärchen, 1 m. — Hamlet, 1 m. (D. Kirch aus Wien a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — (Dir. Bittong und Bachur). Romeo und Julia, 1 m. — Die Komödie der Irrungen, 1 m.

Hamburg (Thaliatheater, Dir. Bittong und Bachur). Die Komödie der Irrungen, 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m.

Hamburg (Carl Schultze-Theater, Dir. J. Ferenczy). Hamlet, 2 m. (v. d. Engl. Gesellschaft vom Lyceumtheater, London).

Hamburg (Ernst Drucker-Theater, Dir. Ernst Drucker). Othello, 2 m.

Hamm i. W. (Stadttheater, Dir. J. Zwenger). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Hanau (Stadttheater, Dir. Jaritz und Oppmar). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Hannover (Königliches Theater). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Hamlet, 2 m. (v. d. Engl. Gesellschaft vom Lyceumtheater, London). — Julius Cæsar (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV. 1. T. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV. 2. T. (Dingelstedt), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.
Hannover (Stadttheater, Dir. Herm. Jäger). Othello, 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.)
Harburg (Stadttheater, Dir. H. Gerlach). Othello (Voß), 3 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.
Heidelberg (Stadttheater, Dir. W. E. Heinrich). Hamlet, 1 m.
Heilbronn (Aktientheater, Dir. Steng-Krauß). Othello (Voß), 1 m.
Hildesheim (Sommertheater, Dir. Norbert Berstl). Hamlet (Schlegel), 1 m.
Jena (Köhlers Theater, Dir. F. Wackwitz). Othello, 1 m.
Ingolstadt und Filialen (Stadttheater, Dir. L. Zinkers Wwe.). Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m.
Innsbruck (Stadttheater, Dir. Ad. Ranzenhofer). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet, 1 m.
Kamenz i. S. (Stadttheater, Dir. G. Hubert). Othello, 1 m.
Karlsbad (Stadttheater, Dir. E. Raul). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.
Karlsruhe (Großherzogliches Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Coriolan (Schlegel-Tieck), 4 m. — Julius Cæsar (Schlegel), 4 m. (1 m. bearb. von Hanke). — Antonius und Kleopatra (Baudissin-Kilian), 4 m.
Kassel (Königl. Theater). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — König Lear (Voß), 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 3 m.
Kattowitz (Stadttheater, Dir. J. Ricklinger). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Kiel (Stadttheater, Dir. Ernst Albert). König Richard III. (Schlegel), 2 m.
Kiel (Schillertheater, Dir. Fr. Wriedt). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m.
Klagenfurt (Stadttheater, Dir. Leop. Eglseer). Othello, 2 m.
Koblenz (Stadttheater, Dir. Aug. Graßl). Othello, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Lear, 2 m.
Koburg (Herzogl. Hoftheater). Hamlet (Schlegel), 1 m.
Kolberg (Stadttheater, Dir. E. Reubke). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky a. G.)
Köln (Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Julius Cæsar (Schlegel), 3 m. — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. — König Lear (Schlegel), 1 m. (W. Schneider a. G.) — Hamlet (Schlegel), 2 m.
Köln (Floratheater, Dir. E. M. Mauthner). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.)
Königsberg i. Pr. (Stadttheater, Dir. A. Varena). Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. (Dr. Pohl a. G.) — Coriolanus (Oechelhäuser), 2 m. (Matkowsky a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Dr. Pohl a. G.)
Konstanz (Stadttheater, Dir. Rud. Schaper). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Kottbus (Stadttheater, Dir. Max Walden). Ein Wintermärchen, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.
Krefeld (Stadttheater, Dir. Anton Otto). Hamlet (Schlegel), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello (Schlegel), 4 m.
Krefeld (Saisontheater). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Kreuznach (Saisontheater, Dir. D. Karl). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Lahr (Stadttheater, Dir. Hans Robert). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.
Landsberg a. d. W. (Aktientheater, Dir. Max Walden). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. Max Stägemann). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (n. d. Original), 3 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m. — Julius Cæsar (Schlegel), 2 m. — (Altes Theater). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 2 m.

Libau i. Rußl. (Stadttheater, Dir. Max Heinrich). Die Komödie der Irrungen, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. S. C. Staack). Viel Lärm um Nichts, 1 m.

Linz a. Donau (Landestheater, Dir. Skriwanek). Romeo und Julia, 1 m. (Bonn a. G.)

Lissa (Stadttheater, Dir. Juliette Ewers). Die Zähmung der Widerspenstigen (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Lodz i. Rußl. (Thaliatheater, Dir. Alb. Rosenthal). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Lübeck (Stadttheater, Dir. Fr. Erdmann-Jesnitzer). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — (Dir. M. Heinrich). Hamlet, 1 m. — Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — König Richard II., 1 m. — König Heinrich IV., 1 m.

Lübeck (Tivolitheater, Dir. W. Möller). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m.

Lüneburg (Stadttheater, Dir. O. Drescher). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. in Itzehoe). — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Luzern (Stadttheater, Dir. Gust. Thies). Othello, 2 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. A. Cabisius). Romeo und Julia, 4 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Barkany a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Magdeburg (Victoriatheater, Dir. Sascha Hänseler). Romeo und Julia, 1 m. (Wiecke a. G.)

Mainz (Stadttheater, Dir. R. Simons). Julius Cæsar, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Mannheim (Großherzogl. Hof- u. Nationaltheater). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. (1 m. Hahn, 1 m. Senger von Hannover a. G.) — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Götz a. G.) — König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (E. Gura a. G.)

Marburg (Th. im Museumsaal, Dir. O. Beck). Was Ihr wollt, 1 m.

Meiningen (Herzogl. Hoftheater). Othello (Voß-Tieck), 1 m. (Fuchs a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Meissen (Stadttheater, Dir. Adam Reiners). Hamlet, 1 m.

Metz (Stadttheater, Dir. D. Neuffer). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.

Milwaukee (Verein. Deutsche Theater, Dir. Welb und Wachsner). Viel Lärm um Nichts, 1 m.

Mülhausen i. Els. (Thaliatheater, Dir. C. Schroth-Collot). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 1 m.

München (Königl. Hof- und Nationaltheater). Julius Cæsar (Schlegel), 4 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — König Lear (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen, 5 m. (2 m. Frl. Richter a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. (1 m. Frl. Berndl a. G.)

München (Königl. Residenztheater). Was Ihr wollt (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

München (Königl. Theater am Gärtnerplatz, durch die Litterarische Gesellschaft). Troilus und Cressida, 2 m.

München (Münchener Volkstheater, Dir. Frz. Hilpert). Othello (Schlegel-Tieck), 4 m.

Muskau (Gräfl. Kursaaltheater, Dir. J. Ricklinger). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Nauheim (Großherzogl. Kurtheater, Dir. C. v. Maixdorff). Die Bezähmung der Widerspenstigen, 1 m. (Barthel a. G.)

Neuruppin (Saisontheater, Dir. Max Walden). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

New York (Irving Place-Theater, Dir. Heinr. Conried). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. (Agn. Sorma a. G.)

Nürnberg und *Fürth* (Stadttheater, Dir. Hans Reck). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. (2 m. Lützenkirchen a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (dgl.)

Öls und *Jauer* (Stadttheater, Dir. C. Pötter). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel), 3 m.

Oeynhausen (Königl. Kurtheater, Dir. C. Waldemar). Die Bezähmung der Widerspenstigen, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello, 1 m. (w. o.)

Oldenburg (Großherzogliches Hoftheater). König Heinrich VI. 1. T. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich VI. 2. T. (dgl.), 2 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m.

Olmütz (Königl. Städt. Theater, Dir. Stanislaus Lesser). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m.

Osnabrück (Nationaltheater, Dir. Dr. Breuer). Othello, 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m.
Pforzheim (Saisontheater, Dir. C. Urbans Erben). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin), 2 m. (Herz von Karlsruhe a. G.)
Plauen i. V. (Stadttheater, Dir. S. C. Staack). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m.
Posen (Stadttheater, Dir. W. Felix). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Die Komödie der Irrungen, 3 m. — Othello, 1 m. — Julius Cæsar, 3 m. (1 m. Matkowsky a. G.)
Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Ferd. Pochmann). Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. (Barkany a. G.)
Prag (Neues Deutsches Theater, Dir. A. Neumann). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Macbeth, 3 m. (1 m. Knack a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Der Sturm, 1 m. — Wie es Euch gefällt, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.
Prag (Königl. Deutsches Landestheater, Dir. A. Neumann). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Was Ihr wollt, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Julius Cæsar, 1 m.
Pressburg (Stadttheater, Dir. E. Raul). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Regensburg (Stadttheater, Dir. Frz. Gottscheid). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m.
Reichenberg i. B (Stadttheater, Dir. E. Westen). Hamlet, 1 m. — Die Bezähmung der Widerspenstigen, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Reichenhall (Stadttheater, Dir. C. A. Lechner). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Reval in Rußl. (Stadttheater). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m.
Rheydt und *M.-Gladbach* (Stadttheater, Dir. C. Heuser). Othello, 2 m.
Riga (Stadttheater, Dir. Jul. Rudolph). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Frl. Hofer a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.
Rostock (Stadttheater, Dir. Rich. Hagen). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — König Richard III. (Schlegel-Tieck), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Macbeth (Tieck), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m.
Rudolstadt (Fürstl. Theater, Dir. Norbert Berstl). König Richard III. (Schlegel), 1 m. — (Dir. Paul Zimmermann). Othello, 2 m.
Salzbrunn (Kurtheater, Dir. Juliette Ewers). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
Salzburg (Stadttheater, Dir. C. A. Lechner). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Bonn a. G.)
Schaffhausen u. *Lindau* (Dir. Jul. Fiala). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet, 1 m.
Schleswig (Stadttheater, Dir. C. R. Hahn). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.)
Schwedt a. O. (Sommertheater, Dir. Fr. Berthold). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Schwerin (Großherzogl. Hoftheater). Die Komödie der Irrungen, 2 m. — Othello (Schlegel), 1 m. — Macbeth (Öchelhäuser), 1 m. (Holthaus a. G.)
Sorau (Stadttheater, Dir. A. Thiede). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Spandau (Neues Theater, Dir. R. von Braunschweig). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.
Stade (Tivolitheater, Dir. W. Schirmer). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Stettin (Stadttheater, Dir. Jacques Goldberg). Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Stettin (Bellevuetheater, Dir. Leon Resemann). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Bonn a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 1 m. (Marie Reisenhofer a. G.) — (Deinhardstein), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m. (Kainz a. G.)
St. Gallen (Stadttheater, Dir. E. O. Beling). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Richard III., 1 m. — (Dir. G. R. Kruse). Othello, 1 m.
Stolp (Stadttheater, Dir. A. de Nolte). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.
Stralsund (Stadttheater, Dir. C. Kauffmann). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Strassburg (Stadttheater, Dir. Dr. Krükl). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die lustigen Weiber von Windsor (Ackermann), 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Stuttgart (Königliches Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Julius Cæsar, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 4 m. (Frl. Lalla Richter a. G.)

Teplitz (Stadttheater, Dir. F. Witte-Wild). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Trier (Stadttheater, Dir. F. Steinle). Hamlet, 1 m.

Troppau (Stadttheater, Dir. Hch. Jantsch). Othello, 1 m. (Morisson a. G.)

Tübingen (Stadttheater, Dir. J. Heydecker). Othello (Voß), 1 m.

Ulm (Stadttheater, Dir. Hch. Hohl). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — (Dir. Paul Blasel). Othello (Voß), 1 m. — Hamlet, 1 m. (Schmidt-Häßler a. G.)

Weimar (Großherzogl. Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 4 m. (Frl. Hennig a. G.)

Weissenfels und *Wurzen* (Stadttheater, Dir. Paul Zimmermann). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.

Wesel (Stadttheater, Dir. C. Heuser). Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Wien (K. K. Hofburgtheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 6 m. — Viel Lärm um Nichts (Wilbrandt), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Macbeth (Dingelstedt), 3 m. (1 m. Frl. Giers a. G.) — Die Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m. — Antonius und Cleopatra (Dingelstedt), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Die Komödie der Irrungen (P. Schlenther), 7 m. — König Heinrich V. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. (1 m. Häberle, Muratori und Frank a. G., 1 m. Kainz a. G.) — König Lear (Schlegel-Voß), 2 m.

Wien (Deutsches Volkstheater, Dir. Emer. v. Bukowics). Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Wien (Jantsch-Theater, Dir. Heinrich Jantsch). Julius Cæsar, 4 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Wiener-Neustadt (Stadttheater, Dir. Wiedemann). Romeo und Julia, 1 m. (Christians a. G.)

Wiesbaden (Kgl. Theater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Julius Cæsar, 3 m.

Wilhelmshaven (Stadttheater u. Filialen, Dir. Hch. Scherbarth). Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m. (Anton Hartmann a. G.) — Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. (w. o.)

Würzburg (Stadttheater, Dir. Ed. Reimann). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Schmidt-Häßler a. G.) — König Richard III. (Schlegel), 1 m. (w. o.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Frl. Barkany a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Zittau (Stadttheater, Dir. D. Karl). Ein Wintermärchen, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Zürich (Stadttheater, Dir. Ludw. Treutler). Ein Wintermärchen, 1 m. — Was Ihr wollt, 1 m. — König Lear, 2 m. (1 m. Sonnenthal a. G.) — (Dir. Prof. Skraup). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Kohlrausch), 3 m.

Zwickau (Stadttheater, Dir. Benno Köbke). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet (Willmann), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Sonach sind auf 183 Bühnen 26 Shakespearesche Werke in 895 Aufführungen zur Darstellung gebracht und verteilen sich dieselben wie folgt:

Die bezähmte Widerspenstige	130	mal	von	72	Bühnengesellschaften.
Romeo und Julia	111	„	„	63	„
Othello	107	„	„	65	„
Hamlet	106	„	„	53	„
Der Kaufmann von Venedig	71	„	„	49	„
Ein Sommernachtstraum	69	„	„	23	„
Ein Wintermärchen	61	„	„	24	„

Julius Cæsar	41	mal	von 14	Bühnengesellschaften.
Viel Lärm um Nichts	32	„	„ 18	„
Die Komödie der Irrungen	32	„	„ 12	„
Was Ihr wollt	31	„	„ 18	„
König Lear	30	„	„ 17	„
Macbeth	15	„	„ 8	„
König Richard III.	14	„	„ 11	„
Coriolan	12	„	„ 3	„
König Heinrich V.	8	„	„ 2	„
Die lustigen Weiber von Windsor	6	„	„ 2	„
Antonius und Cleopatra	5	„	„ 2	„
König Richard II.	3	„	„ 2	„
König Heinrich IV., 1. T.	2	„	„ 2	„
König Heinrich VI., 1. T.	2	„	„ 1	„
König Heinrich VI., 2. T.	2	„	„ 1	„
Troilus und Cressida	2	„	„ 1	„
König Heinrich IV., 2. T.	1	„	„ 1	„
Der Sturm	1	„	„ 1	„
Wie es Euch gefällt	1	„	„ 1	„

Außerdem kam «Der Widerspenstigen Zähmung» in Holbeins Bearbeitung als «Liebe kann Alles» an einer Anzahl kleinerer Bühnen zur Aufführung.

Armin Wechsung.

Die Elizabethan Stage Society in London.

Seit dem Jahre 1895 hat auch London eine Art Shakespeare-Bühne, auf der Stücke des englischen Dichterfürsten und seiner Zeitgenossen in Elisabethanischem Gewande vor einem auserlesenen Publikum aufgeführt werden. Jetzt liegt ein im Juni 1898 ausgegebener Bericht des Direktors William Poel vor, der uns über das Wesen und die Geschichte dieser Gesellschaft, die sich *Elizabethan Stage Society* nennt, Aufschluß erteilt. Den ersten Anstoß gab eine Aufführung des *Hamlet* nach der Quarto A i. J. 1881. Von 1887 an veranstaltete eine *Shakespeare Reading Society* Recitationen Shakespéarescher Dramen in modernem Kostüm und ohne jegliche äußere Ausstattung. Erst 1891 gingen sie daran, Aufführungen im Kostüm zu geben. Auf *Measure for Measure* folgte im nächsten Jahre *The Two Gentlemen of Verona* und Websters Tragödie *The Duchess of Malfi.* Die Jahresversammlung des folgenden Frühlings brachte *Love's Labour's Lost,* und im Herbst 1893 spielte die Gesellschaft bereits auf einer richtigen Shakespeare-Bühne, die der des Fortuna-Theaters nachgebildet war, in Elisabethanischem Kostüm das schon einmal aufgeführte Maß für Maß. Der Bericht selbst teilt keine Einzelheiten über die Bühnengestaltung mit: nur so viel ist ihm zu entnehmen, daß keinerlei Dekoration angewendet zu sein scheint. Eine Notiz der Frankfurter Zeitung vom 3. Dezember 1898 erwähnt aber drei durch Vorhänge verschließbare Öffnungen des Hintergrundes und einen Balkon oben in der Mitte. Nach dieser Vorstellung trat eine Gesellschaft ins Leben, die es sich zur Aufgabe machte, durch Mitgliedsbeiträge zwei oder mehr derartige Aufführungen jährlich zu ermöglichen, und die zugleich eine ständige Zuhörerschaft bilden sollte. Unter den Gründern finden wir Edmund Gosse, Walter Besant, Stopford A. Brooke, Walter Crane, Sidney Lee, Maarten Maartens u. a., Namen, die für das ungewöhnliche Interesse zeugen, das man in den Londoner litterarischen Kreisen dieser Unternehmung entgegenbrachte. Bisher

wurden zwölf Aufführungen von dieser Gesellschaft veranstaltet, und zwar 1895/96 *Twelfth Night*, *Comedy of Errors* und Marlowes *Doctor Faustus*, 1896/97 *Two Gentlemen of Verona*, Teile von *Arden of Feversham* und *Edward III.*, und 1897/98 *Tempest*, Beaumont und Fletchers Komödie *The Coxcomb* und Middleton und Rowleys *Spanish Gipsy*. Der Juni 1898 brachte John Fords *Broken Heart* und Jonsons Schäferspiel *The Sad Shepherd* und im Dezember desselben Jahres wurde der Frankfurter Zeitung zufolge der Kaufmann von Venedig in streng Elisabethanischem Gewande aufgeführt. Die musikalischen Teile leitete Arnold Dolmetsch. Der Bericht wendet sich sodann gegen einige Kritiken, in denen gegen das elektrische Licht an der Bühne, gegen die Besetzung der Frauenrollen durch Schauspielerinnen statt der Knaben, sowie — echt englisch! — gegen die Immoralität der aufgeführten Stücke geeifert worden war. Es ist nicht nötig, die Gründe hier zu wiederholen, da man die Berechtigung der Einrichtungen bei uns ohne weiteres anerkennen wird. Anders liegt der Fall mit den «Verbesserungen», die an den aufgeführten Stücken vorgenommen werden. Hier ist dem subjektiven Geschmack des Einzelnen eine Konzession gemacht, die den historisch-wissenschaftlichen Wert der Aufführung sehr beeinträchtigen kann. Ich weiß nicht wie weit diese Änderungen gehen; aber daß man nicht einfach von dem Satze: *the Elizabethan dramatists, with the exception of Shakespeare, were bad constructors of plots* ausgehen und daraufhin die Struktur des Dramas umordnen darf, wenn man der Absicht des Dichters gerecht werden will, ist gewiß. Die Nützlichkeit der Aufführungen für den Litterarhistoriker liegt auf der Hand. «Vieles was im Dialog dunkel ist, wird verständlich, wenn die Handlung dazutritt. So zeigte es sich bei der Darstellung von Marlowes *Doctor Faustus*, daß das Auftreten Lucifers mit den sieben Todsünden die eindrucksvollste Episode des Stückes war.» Zum Schluß wendet sich der Bericht zu der finanziellen Seite, und hier sieht es leider, wie bei mancher anderen idealen Institution in England, nicht allzu glänzend aus. Das Gros des englischen Publikums scheint sich eben doch noch weit mehr für Sensationsstücke zu interessieren, und der Kreis, der solchen Aufführungen, wie sie die *Elizabethan Stage Society* bietet, mit Aufmerksamkeit folgt, ist jenseits des Kanals noch viel viel kleiner als bei uns.[1])

W. K.

---

[1]) Beiläufig mag hier erwähnt werden, daß auch in Paris in diesem Jahre (1898) eine Shakespeare-Aufführung in Elisabethanischem Stil versucht wurde. «L'Œuvre» brachte Maß für Maß auf einer Bühne zur Darstellung, die der Shakespeareschen nachgebildet war: hinter dem geräumigen, weit in den Zuschauerraum vorspringenden Proscenium erhob sich ein Haus mit einem Balkon; die Schauspieler traten bald vom Hintergrund, bald von vorne auf, die Reihen des Publikums durchschreitend. Aber man scheint für derartige historische Aufführungen wenig Verständnis in Paris zu haben, wie die durchaus ablehnende Besprechung von Henry Fouquier im *Figaro* bezeugt, der wir diese Notiz entnehmen.

Mitglieder-Verzeichnis.

Höchster Protektor:

Seine Königliche Hoheit Carl Alexander, Großherzog von Sachsen.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königliche Majestät Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen.
Ihre Kaiserl. u. Königl. Majestät Victoria, Deutsche Kaiserin und Königin Friedrich von Preußen.
Se. Majestät Albert, König von Sachsen.
Se. Königl. Hoheit Luitpold, Prinzregent von Bayern.
Se. Königl. Hoheit Wilhelm Ernst, Erbgroßherzog von Sachsen.
Ihre Königl. Hoheit Pauline, Erbgroßherzogin von Sachsen.
Se. Königl. Hoheit Friedrich, Großherzog von Baden.
Se. Königl. Hoheit Peter, Großherzog von Oldenburg.
Se. Königl. Hoheit Alfred, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha.
Se. Königl. Hoheit Albrecht, Prinz von Preußen, Prinzregent v. Braunschweig.
Se. Königl. Hoheit Johann Albrecht, Herzog-Regent von Mecklenburg.
Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.
Se. Hoheit Friedrich, Erbprinz von Anhalt.
Ihre Hoheit Leopold, Erbprinzessin von Anhalt, Prinzessin von Hessen.
Se. Kaiserl. Hoheit Konstantin Konstantinowitsch, Großfürst von Rußland.
Se. Durchlaucht Christian, Kraft, Erbprinz zu Hohenlohe-Öhringen.
Se. Durchlaucht Heinrich, Prinz zu *Schönaich*-Carolath.
I. Durchlaucht Fürstin von Stolberg-Wernigerode.

Ehrenmitglieder:

Furness, H. H., Esq., Philadelphia.
Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.
Timmens, Samuel, Esq., Elvesham Lodge Birmingham.
Ward, Adolphus W., Professor am Owens College, Manchester.
Wright, W. A., M. A., Cambridge.

Vorstand:

Oechelhäuser, Dr. W., Geh. Kommerzienrat, Dessau, Präsident.
von Vignau, Major z. D., Kammerherr, Generalintendant, Weimar; 1. Vize-Präsident.
Brandl, Dr. A., Prof., Berlin, 2. Vize-Präsident und Mitredakteur des Jahrbuchs.
von Bojanowsky, Geh. Hofrat, Direktor d. Großh. Bibliothek, Weimar, Bibliothekar.
Bulthaupt, Dr. H., Professor, Bremen.
Cohn, A., Buchhändler, Berlin.
Keller, Dr. W., Privatdozent, Jena, Mitredakteur des Jahrbuchs.
Kluge, Dr., Professor, Freiburg i. B.
Moritz, Dr., Kommerzienrat, Weimar, Schatzmeister.
Savits, J., Oberregisseur, München.
Schick, Dr., Professor, München.
Suphan, Dr. B., Geh. Hofrat, Professor, Direktor des Goethe- u. Schillerarchivs, Weimar.
Wülcker, Dr. R., Professor, Leipzig.

Geschäftsführender Ausschuss (in Weimar):

von Bojanowsky, s. o., Vorsitzender.
von Vignau, s. o.
Moritz, s. o.
Suphan, s. o.
Francke, Dr. O., Professor.

Mitglieder:

Abraham, Dr., Geh. Sanitätsrat, Berlin.
Alexander - Universitätsbibliothek, Helsingfors, Finnland.
Arnhold, Ed., Kommerzienrat, Berlin.
Behrend, A., Buchhändler, in Firma A. Asher & Co., Berlin.
von Bennigsen, Dr. Rud., Oberpräsident, Hannover.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
Bibliothek der Technischen Hochschule, Karlsruhe.
Böhtlingk, Dr. A., Professor, Karlsruhe.
von Boineburg, Freiherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Bril, Dina, Berlin.
Bril, Frl. Helene, Berlin.
Brinckerhoff-Jackson, John, Amerikan. Botschaftsrat, Berlin.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Bronsart von Schellendorf, Kammerherr, Generalintendant a. D., München.
von Brüger, Dr. K., Wirkl. Geh. Rat, Exc., Jena.
Bruns, Gustav, Verlagsbuchhändler, Minden i. W.
Bülbring, Dr. Karl, Univers.-Professor, Groningen, Holland.
Bürklin, Dr. A., Generalintendant, Karlsruhe i. B.
Büsing, O., Geh. Finanzrat, Schwerin i. M.
Callmann, Otto, Bankier, Weimar.
von Chammier-Glisczinsky, Generalmajor, Cassel.
Churchill, Dr. G. B., Professor, Amherst, Mass., U. S. A.
Claar, E., Theaterintendant, Frankfurt a. M.
Conrad, Dr. H., Professor, Gr.-Lichterfelde.
Croon, Th., Kommerzienrat, München-Gladbach.
Crüger, Generalleutnant, Exc., Wiesbaden.
Darmstädter, Dr., Fabrikbesitzer, Berlin.
Delbrück, Ludw., Bankier, Berlin.
Dewischeit, Dr. C., Königsberg i. Pr.
Dinger, Dr., Privatdozent, Jena.
von Dirksen, Willy, Geh. Legationsrat, Berlin.
Dittenberger, Leutnant, Berlin.
Eggeling, O., Pastor, Weimar.
Eidam, Christian, Gymn.-Professor, Nürnberg.
Elze, Frl. Hedwig, Halle a. S.
Feis, Jakob, London.
von Ferber, Dr. jur., Landgerichtsrat a. D., Rittergut Melz.
Fernow, Dr., Oberlehrer, Hamburg.
Fischer, F. A., Kommerzienrat, Bautzen.
Fischer, Adolf, Schriftsteller, Yokohama.
Fischer, Dr. Kuno, Prof., Wirkl. Geh.-Rat, Exc., Heidelberg.
Förster, Dr. Max, Professor, Würzburg.
Franz, Dr. W., Professor, Tübingen.
Friedheim, Felix, Kommerzienrat, Köthen.
Fulda, Dr. phil. Ludw., Charlottenburg.
Gebhardt, G., Kommerzienrat u. Kaiserl. Persischer Konsul, Berlin.
Gothein, Frau Professor, Bonn a. Rh.
Gutmann, Eug., Kommerzienrat, Konsul a. D., Berlin.
Gwinner, Arthur, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Haase, Friedr., Hofschauspiel-Direktor, Berlin.
Hardy, James, Bankier, Berlin.
Hausknecht, Dr. E., Professor, Realschul-Direktor, Berlin.
Hecht, Hans, stud. phil., Berlin.
Heckmann, P., Fabrikbesitzer, Berlin.
Heckmann, Fr., in Firma C. Heckmann, Duisburg.
Helft, Edm., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Herford, C. H., Professor, Aberystwyth.
Hertz, Miss Harry, Rom.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
von Hochberg, Bolko Reichsgraf, Generalintendant, Berlin.
Höch, Frau Lucy, Godesberg a. Rh.
Holtzmann, Fabrikbesitzer, Weisenbach bei Gernsbach.
Jacobi, Leopold, Kaufmann, Berlin.
Kahle, Rich., Königl. Hofschauspieler, Grunewald b. Berlin.
Kainz, Joseph, Mitglied des Hofburgtheaters, Wien.
Kämmerer, Ad., Professor, Braunschweig.
Kaufmann, Dr. Joh., Poppelsdorf b. Bonn.
Kilian, Dr. phil. Eug., Regisseur u. Hoftheater-Dramaturg, Karlsruhe.
Koch, Dr. Max, Univ.-Professor, Breslau.
Köbner, S. E., Chefredakteur, Berlin.
Kohl, Oberbaurat, Weimar.
Kölbing, Dr. E., Univ.-Professor, Breslau.
Köster, Dr., Sanitätsrat, Naumburg a. S.
Koppel, Dr. Rich., Dozent a. d. Techn. Hochschule, Dresden.
Kramsta, Marie, Weimar.
Krause, Dr. C. G., Stadtrat, Berlin.
Kreismann, Herm., Generalkonsul, Berlin.

Krügel, Fr., Leipzig.
Krupp, F. A., Geh. Kommerzienrat, Essen a. R.
Laehr, Dr. Hans, dirigier. Arzt, Zehlendorf, Kr. Teltow.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Berlin.
L'Arronge, Ad., Schriftsteller, Berlin.
Latham, Miss Grace, London.
Lawrence, W., London.
von Ledebur, Freiherr Karl, Generalintendant, Schwerin.
Liebau, Gust., Geh. Rechnungsrat, Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Intendant, Meiningen.
von Lipperheide, Freiherr Franz, Berlin.
Loening, Dr. R., Geh. Justizrat, Professor, Jena.
Logemann, Dr. H., Professor, Gent, Belg.
Lubliner, Hugo, Schriftsteller, Berlin.
Lucas, Alex., Kommerzienrat, Direktor der Deutsch-Ostafr. Gesellschaft, Berlin.
Luick, Dr. Karl, Univ.-Professor, Graz.
Marcuse, H., Konsul, Niederwalluf.
Mardersteig, A., Rechtsanwalt, Weimar.
Marx, Th., Realschullehrer, Speyer.
von Mauntz, Alfred, Oberstleutnant a. D., Berlin.
Maurach, Landrat, Danzig.
von Medem, Graf, Oberhofmeister, Weimar.
Merzbacher, Gottfr., Rentier, München.
Merzbacher, Jos., Nürnberg.
Meyer, Dr. phil. Ludw., Berlin.
Meyer-Cohn, Alex., Berlin.
von Milde, F., Kammersänger, Professor, Weimar.
Mommsen, Dr. Theodor, Professor, Charlottenburg.
Morsbach, Dr. Lorenz, Professor, Göttingen.
Napier, Dr. A. S., Professor, Oxford.
Neubner, Alfr., stud. rer. techn., München.
Neubürger, Ferd., Rentier, Dessau.
von Oechelhäuser, Fr. W., Generaldirektor, Dessau.
von Oechelhäuser, Dr. Ad, Professor, Karlsruhe.
von Palézieux-Falconnet, Generalmajor und Generaladjutant, Weimar.
K. Paulinische Bibliothek, Münster i. W.
von Pawel, Wirkl. Geheimrat, Großherzogl. Sächs. Kultusminister, Exc., Weimar.
Penner, Dr. Emil, Realschuloberlehrer, Berlin.
von Perfall, Freiherr, Generalintendant der Hofmusik, München.
Petsch, Dr. phil. Robert, Würzburg.
Philips, Dr. Karl, Oberlehrer, Köln a. Rh.
Pietsch, Ludw., Professor, Berlin.
Platzmann, Geh. Reg.-Rat, Leipzig.
Proescholdt, Dr. Ludw., Friedrichsdorf i. T.
zu Putlitz, Gans Edler, Gr.-Pankow.
Putzler, Dr., Oberlehrer, Professor, Görlitz.
Raschdau, Ludwig, Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Realschule, Städtische, Freiburg i. Schl.
Realschule, Grünberg i. Schles.
von Reichenau, Frau General, Karlsruhe.
Reichenheim, Julius, Kaufmann, Berlin.
Reinhard, Gustav, Kaufmann, Hemer.
Remy, H., Gußstahlfabrikant, Hagen i. W.
Rieger, Conrad, Justizrat, Köthen.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rösicke, Rich., Generaldirektor, Kommerzienrat, Tornow b. Potsdam.
Roland - Lücke, Ludw., Bankdirektor, Berlin.
Ruland, Dr., Geh. Hofrat, Direktor des Großherzogl. Museums, Weimar.
Rümpler, Alex., Redakteur, Königsberg i. Pr.
Russel, Emil, Bürgermeister a. D., Königl. Rum. Generalkonsul, Charlottenburg.
Rütgers, Jul., Fabrikbesitzer, Berlin.
Salzberger, Dr. med, prakt. Arzt, Landshut in Niederbayern.
Sarrazin, Dr. G., Professor, Kiel.
Scharlach, Dr., Rechtsanwalt, Hamburg.
Schelling, Gg., Schuldir. a. D., Weimar.
Schiff, Frau Julius, Berlin.
Schipper, Dr. Jakob M., Professor, Hofrat, Wien.
Schlenther, Dr. P., Direktor des Hofburgtheaters, Wien.
Schmeling, Herm., Pastor, Osterode bei Rhoden.
Schmidt, Max F., Rentier, Berlin.
Schreyer, H., Professor, Pforta.
Seminar, Engl., a. d. Königl. Universität, Breslau.
Seminar, Engl., a. d. Königl. Universität, Berlin.
Seyffardt, F. L., Reichstagsabgeordneter, Krefeld.
Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S.
Siegle, Gustav, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Sonntag, Carl, Hofschauspieler a. D., Dresden.
Stägemann, Max, Theaterdirektor, Leipzig.
von Stauffenberg, Schenk Freiherr, Rittergutsbesitzer, München.
Stavenhagen, Wilh., Rentier, Weimar.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stinnes, Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
von Sydow, Frl., Frankfurt a. O.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Thormählen, Joh., Kaufmann, Hamburg.
Träger, Alb., Justizrat u. Notar, Berlin.
Trautmann, Dr., Professor, Bonn.
Türck, Dr. Herm., Jena.

Türkheim, Leo, Realschullehrer, Fürth.
Universitäts-Bibliothek, Basel.
Universitäts-Bibliothek, Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Jena.
Universitäts-Bibliothek, Königsberg i. Pr.
Universitäts-Bibliothek, Lemberg i. Galiz.
Universitäts-Bibliothek, Rostock.
Verlagsanstalt, Deutsche, Stuttgart.
Vietor, Dr. W., Univ.-Professor, Marburg.
von Vincke, Freiherr, Ober-Reg.-Rat, Osnabrück.
Vollhardt, Dr. W., Realschullehrer, Leipzig.
Vollmöller, Dr. K., Professor, Dresden.
Vollrath, K., Chefredakteur der Volkszeitung, Berlin.
Wagner, Albr., Professor, Halle a. S.
Wagner, Alfred, Buchdruckereibesitzer, Weimar.
Wahle, Dr. Jul., Archivar am Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.
Waldthausen, Justus, München.
Wernekke, Dr., Hofrat, Realgymnas.-Direktor, Weimar.
von Westenholz, Dr. F. Freiherr, Privatdozent, Stuttgart.
Wörmann, Ad., Kaufmann, Hamburg.
Wolff, Dr. Th., Professor, Berlin.
Wollmann, Siegfried, Rentier, Berlin.
Wülfing, Dr. J. Ernst, Privatgelehrter, Bonn.
Wurzbach, Wolfgang, Ritter von Tannenberg, Wien.
Zimmermann, Justizrat, Pforta b. Naumb.

Berichtigungen und Nachträge.

Seite 26: Auch der Zug in 1 R 2, daß die Mörder Woodstocks sofort niedergestochen werden, damit das Geheimnis bewahrt bleibe, weist auf Entlehnung aus Eduard II.

Seite 36, Z. 4: Nach 1 R 2: V, 3, 8 wäre Richard von den Lords gefangen genommen. So nimmt wenigstens Tresilian an.

Seite 280, Z. 2 v. u. l. may chuse.

Seite 297, Z. 6 v. u. l. lateinischen statt römischen.

Seite 305, Z. 11 v. u. Wilson ist zu streichen.

Seite 314, Z. 5: die Anekdote von der Rührung, die den grausamen Tyrannen Alexander Pheræus befallen habe, wenn er Tragödien sah, begegnet auch in Sidneys 'Defense of Poesy' (Cooks Ausg. S. 29, Z. 2), und in Plutarchs Leben des Pelopidas — ein Beispiel mehr, wie vorsichtig man bei der Belesenheit der damaligen Schriftsteller sein muß, wenn es sich darum handelt, die unmittelbare Quelle eines Gedankens oder Bildes zu bestimmen. A. B.

Seite 336, Z. 1 v. o. l. amlaȝe statt amlaze.

Wort- und Sachverzeichnis
zu Band XXXV.